Université Paris VIII
Vincennes -Saint–Denis

Ecole doctorale: Pratiques et Théories du sens.
Département de Philosophie et d'Esthétique.

Doctorat de philosophie:

Problématiques de l'image.
(In)esthétique des arts de l'Islam?

Doctorant:
Monsieur**: Naceur KHEMIRI.**

Thèse dirigée par :
Professeur : **Alain BADIOU**.

Soutenue le 24 Juin 2010.

Jury:

Docteur : **Jean Marc Lachaud**
Docteur : **Mohamed Mahjoub**
Docteur : **Youssef Seddik**
Docteur : **Djamel Benkrid**

Dédicace

♣A mes chers parents qui m'ont soutenu tout au long de mon cursus, sans voir ma réussite de leur vivant.

♣A ma femme qui a supporté mes crises d'humeur à cause d'un livre que je n'ai pas trouvé ou d'une idée que je ne parvenais pas à mener à son terme.

♣ *A mon directeur de thèse Alain Badiou, qui m'a soutenu patiemment lors des difficultés rencontrées au cours de mes années de recherche, et qui m'a par ailleurs ouvert les yeux sur la richesse de la philosophie française contemporaine.*

♣A tous « ceux qui sont partis de chez eux et qui ont les larmes aux yeux ».

♣*A « tous ceux qui, accueillent, écoutent, et respecte l'Autre ».*

Paris, le 20 Juin 2009

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Table des Matières.

Introduction : Problématique de l'image (problématique) ? 9

PREMIERE PARTIE : Problématiques de l'image ?..... 59

Chapitre I. ***Les mono/logo/théismes et la représentation iconoclaste. 60***

1) Religions du livre ou religion de l'image dans les trois mono/logo/théismes 60

2) L'image interdite de la (re)présentation : 65

Chapitre II. ***La Résistance harmonieuse de la poétique en Iran.... 70***

1) La critique des orientalistes-linguistes devant la poétique persane. 73

2) L'architexture rythmique dans la poésie persane : 81

3) Djalâl ad-Dîn Rûmî : Poèmes d'amour et de mort mystique 85

4) Omar Khayyâm, le libertin. 91

5) L'amour des amphibologies (*iltibâs*) : 94

6) L'amour courtois ou La cour d'amour. 101

Chapitre III. ***Les jardins orientaux comme parachèvement des arts de l'Islam. 108***

1) Transposition des jardins persans 108

2) Fonction des jardins moghols. 112

DEUXIEME PARTIE : Vers une (in)esthétique des arts islamiques ? 119

Chapitre I. ***Retours sur l'imagination créatrice..... 120***

1) L'expérience mystique universelle. 120

a) *Ibn 'Arabî (Âlam al-mithâl):..... 121*

b) *Thérèse D'Avila (l'union mystique)..... 124*

2) Le (Néo) Kantisme et l'imagination : 127

a) *L'imagination indépassable :..... 127*

b) *Les cahiers de l'Athenaeum et la problématique du Romantisme Allemand. 136*

3) Bachelard et l'imagination matérielle comme positivité. 142

Chapitre II. ***Esthétiques de l'Eternel Retour Oriental (dâwr). 147***

1) Retour aux Formes de l'Intellect Agent chez Plotin. 147

2) Le retour aux traditions platoniciennes et néo-platoniciennes en Orient. 152

a) *Représentation et iconoclasme dans les arts en Islam..... 159*

b) *L'art de la figuration figurale :..... 170*

3) Eternel retour sur Avicenne (Ibn Sina), le Passeur des Deux rives. 180

a) *L'imagination comme reproductive. 180*

b) *L'imagination active et créatrice. 182*

4) Sohrawardi : L'Imaginal agent et médiateur. 185

a) *Herméneutique :..... 199*

b) *Phénoménologique :..... 199*

5) Hallâj, la légende dorée du cardeur. 203

a) *Le sang et la lettre d'Allah :..... 206*

b) *La conformité de Hallâj à l'image coranique de Jésus. 207*

c) *L'écriture infinie de Dieu :..... 208*

6) Mollâ Sadrâ Chirazi, « point conclusif de la philosophie islamique » ? 226

7) Les philosophes en islam(s) et le monde imaginal. 240

Chapitre III. ***L'imaginale négatité..... 243***

1) La spectralité des doubles..... 245

2) Formes, Schèmes, Spectres. 253

a) *Le plaisir négatif ou Colonne Colossale. 255*

b) *Figural ou discours?..... 257*

TROISIEME PARTIE : Art ou Esthétique ? 262

Chapitre I. ***Nietzsche, celui qui faisait bégayer la langue : 263***

1) Critique de l'égo/centrisme. 272
2) Les corps existent comme machines désirantes. 276
3) Comment (ne pas) parler de l'Être ? 280

Chapitre II. ***Les calligraphies arabes comme rapports au corps oriental. 284***

1) L'art de l'écriture arabe 284
2) Calligraphie, tapis et surface d'inscription 292

Chapitre III. ***Heidegger et le national-esthétisme. 302***

1) L'art, en tant que mise en jeu de la vérité. 307
2) L'harmonie du penser- poétiser 330
3) L'image de la mauvaise foi (J.P. Sartre). 361

Chapitre IV. ***Discours et (in)Esthétique ?..... 369***

1) L'Architextural : La Pierre Noire comme centre et origine. 369
2) L'imaginaire arabo-islamique comme abstraction pure. 382

Chapitre V. ***Pour statuer sur l' (in)esthétique. 400***

1) Le statut formel de l' (in)esthétique. 402
a) *Esthétique ou inesthétique? 405*
b) *En défense de l' (in)esthétique..... 410*
2) Mallarmé, autrement dire. 413

Conclusion(s), ou forclusion, pour ne pas conclure ?..... 418

Table des Illustrations. 451

Documents Annexes : 452

Lexique Allemand, ...452

BIBLIOGRAPHIE,.....454

« Fais la Fête ! Dans ce tintamarre de vie et de mort

« Nous ne tenons que par un souffle, et ce souffle c'est rien

« Sauf les filles et le vin, tout est rien ! » ;

[. . . .]

« Puisque tout ce qu'on prend en main, c'est du vent,

Puisque tout n'est que ruine, désespoir,

Pense : ce qui est n'est pas »

Et ce qu'on dit n'être pas est là ! ».

[. . .]

« Je ne suis pas fait pour la mosquée, ni pour une cellule de couvent !

Libertin comme une tulipe ! À la fois infidèle et croyant !

Sans foi, sans destinée, sans espoir du Paradis, sans peur de l'Enfer !

Seul dieu peut dire : « Je l'ai pétri de telle ou telle argile !

Dieu, tu es bon ; or la Bonté, c'est d'être Bon !

Alors pourquoi le pécheur est-il tenu loin du Paradis ? »[1]

[1] Omar Khayyâm, « Rubayat », traduction du persan par Armand Robin, Paris, éd. Gallimard, 1994 Quatrains, p. 71-83.

« Si tu ne vois pas la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle; il enlève une partie, il gratte, il polit, il essuie jusqu'à ce qu'il dégage de belles lignes [une belle figure] dans le marbre; comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue, jusqu'à ce que tu voies la tempérance siégeant sur un trône sacré »[2]

[2] Plotin, Ennéades, I, 6. Traduction Emile Bréhier, Paris, Collection Budé, les Belles Lettres. 1961.

Introduction : Problématique de l'image (problématique) ?

Imaginez-vous, dit-on avec un ton impératif, comme si ça ne dépassait pas l'imagination que de le dire. Socrate ordonnait impérativement et naïvement à son interlocuteur : « Imagine-toi des hommes dans une demeure souterraine »[3], comme si l'imaginaire se faisait comme ça des images et comme si c'était possible sur commande[4].

On peut problématiser à partir de cette dernière invitation au voyage que la réalité humaine est capable de se (re)présenter avec l'imagination des objets présents, dans l'instant présent, et de les présenter avec le support d'images qui se rapportent à « soi s'imaginant imaginer», argument qu'on trouve chez Descartes et auparavant chez Ibn Sina (Avicenne) à propos de l'homme dormant.

Cela malgré l'évidence, qu'il y a la plus grande difficulté à faire coïncider l'idée d'image qui connote un certain trait de l'idée du moi comme pure intériorité immatérielle de la « réalité humaine ».

Mais ce terme d'image paraît ambigu, équivoque à définir, et même plurivoque à saisir théoriquement dans son objectivité, tant on peut recenser d'activités différentes qui sont recouvertes par le seul mot « d'imagination », et même d' « image ».

Pour ce qui est des discours de la métaphysique dite « occidentale », il vaut mieux commencer et finir par le commencement de la fin, c'est-à-dire Platon dans les différents Livres de *la République*, surtout, c'est lui qui a problématisé l'Idée, et également a installé le ciel des idées.

On n'ignore pas les scansions, les époques, voire les tournants de (dans) l'histoire de la métaphysique, et pour autant, il n'y a qu'une seule et même histoire de la métaphysique, l'« *Historial* », supposant comme le Même (non l'identique) la radicale hétérogénéité de l'être dans son propre (dé)voilement, est strictement homogène.

La « *Doctrine de Platon sur la Vérité* » [5] a été lue d'une manière que certains diraient « définitive », mais qu'il faudrait nuancer historiquement, par le penseur Martin Heidegger, ainsi que par l'intervention décisive de Friedrich Nietzsche dans tous ses écrits

[3]Platon, La République, livre I à X ; texte établi et trad. Émile Chambry, Paris, éd. Gallimard, 1992.
[4] François Châtelet, Platon, Paris, éd. Collection Idées. Gallimard, 1965.
[5]Martin Heidegger, Questions II : Qu'est- ce que la philosophie ? Paris, éd. Gallimard, 1968.p. 135.

de l'année 1888, sur le « *Grand art* », considéré de points de vue et de styles multiples, qui ont été rassemblés lors des Cours et séminaires de Heidegger dans « *Nietzsche I et II* »[6]. Ces textes nous paraissent éclaircir la problématique platonicienne de la vérité (*aléthéia*) par rapport à l'imitation *(mimésis*), et surtout l'imitation mimétique dans la poésie.

Il nous semble fondamental de reprendre les moments principaux de cette histoire de la vérité subjuguée par l'*eidos* platonicien, ce geste fondateur et violent qui va exclure de la Cité le poète considéré comme *pharmakon* (bouc émissaire, poison et remède). Nous renvoyons ici sur ce point à la remarquable étude de Jacques Derrida sur la *Pharmacie du Platon* et « *la double séance* » [7]ou il affirme l'équivalence entre l'imaginal et l'imaginaire, ce qui n'est pas très fréquent dans ses écritures. Ainsi qu'au texte d'une inspiration très proche de Gilles Deleuze dans « *Logique du sens* », [8]sur « *Platon et le simulacre* », où l'on voit dans le *Phèdre*, que « le modèle bascule avec la copie ». Fabriquer une image, c'est bien fabriquer quelque chose d'autre relativement à la chose même « L'image tire son être de la participation à l'autre, tout son être consiste à être autre ».

On peut dire que la *poiésis*, l'art, produisent de la mauvaise *mimésis*, en imitant mal les copies de copies dégradées des Idées, qui deviennent par leur mauvais exemple des simulacres trompeurs, dégradant par la similitude non identique, des Idées observées dans le Ciel des Idées.

Produire des semblances, le montage de la semblance, c'est donc faire passer le genre du Même pour un genre de la relation, en faire une espèce d'autre, une espèce de l'Autre. Pour Platon, « Les choses naturelles ne sont que les images de ces êtres véritables que sont les formes intelligibles, pour les images faites de main d'homme. Ce ne sont que des images de ces images […] les divisions ne devraient pas obéir à une logique de la coordination mais à une ontologie de la subordination »[9].

L'enjeu est d'établir l'essence fictionnante de la raison. Il faut marquer une réserve sur l'anti-platonisme caractéristique du 20èmesiècle : Nietzsche, Marx, la philosophie analytique et Heidegger. Ce point est mis en valeur et nuancé par Alain Badiou notamment en ce qui concerne Heidegger lors de son séminaire « *Pour aujourd'hui : Platon* ! ». Il y fait partager la responsabilité de l'exil des poètes et de la subjugation de la vérité par l'*eidos* entre Aristote et Platon : « Platon est le nom donné par Heidegger à la clôture de cet Ouvert. Il est celui qui a rabattu la vérité sur l'exactitude de la connais-

[6]Martin Heidegger, Nietzsche I, II, trad. P. Klossowski, Paris, éd. Gallimard, 1971.
[7]Jacques Derrida, La dissémination, Paris, éd. Du Seuil, « Tel Quel », 1972, p.231.
[8] Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, éd. Minuit, 1969, p.292.
[9] Monique Dixsaut, Platon et la Question de la Pensée, Paris, éd.Vrin, 2000, p.274.

sance, alors que la vérité n'est jamais exacte, mais toujours voilée, ou plutôt à demi voilée. La vérité (*aléthéia*) est l'auto-présentation de l'être lui-même dans une figure demi voilée. La découpe de l'idée prônée par Platon revient, si l'on prend une métaphore théâtrale, à pousser la vérité à l'avant de la scène, à un endroit où, accablée par trop de lumière, elle est pour cette raison même mal vue ; là où se tenait une puissance originaire, mais voilée, est advenue la découpe des connaissances. Je ne dirai ici que ceci : cette imputation est à mon sens largement erronée et concernerait plutôt Aristote, le philosophe des « Catégories » »[10].

Sur l'essence fictionnante de la raison dans la *mimési*s, ce qui est mis en évidence par Platon est à noter dans le plan même des livres de la *République*, à savoir :

1- Que la question de l'art apparaît, dans le début de la République, entre autres questions. Ce n'est donc pas la question centrale, ni principale. C'est une question subordonnée deux fois, à la question de l'éducation (*paidéia*) d'une part, puis, d'autre part, comme la question de l'éducation elle-même, donc à la question de l'essence de l'Etat ou de « l'être-en-communauté ».

On peut dire que chez Platon, l'éducation esthétique va dans le même sens correctif que l'éducation politique et philosophique: « Rien n'est plus étranger à Platon qu'une théorie de l'art pour l'art et rien ne lui paraît plus suspect, la fonction de l'art est pour lui, extérieure, à l'art […] il n'y a donc pas place, chez Platon, pour une esthétique, mais seulement pour une théorie des beaux-arts, orientée par une pédagogie de la vertu »[11].

Dans Les *Lois*, Platon assigne à l'art un contenu, un sens et une vérité c'est –à-dire lui impose une fonction mimétique sans précédent, c'est bien la question du contenu et du sens comme question de la vérité qui se trouve ainsi introduite dans l'œuvre d'art.

Dans le Sophiste (*285bsq*), Platon se demande ce qui fait la bonté d'une image? « La bonne image est celle qui se conforme à l'essence de l'image, qui est dans la ressemblance, une image ressemble à l'original, si tout à la fois elle montre de quelque façon ce qui est le modèle et indique qu'il y a un modèle, dont elle n'est elle-même que la copie»[12].

[10]Alain Badiou, Pour aujourd'hui : Platon ! Séminaire du 24 octobre 2007à l'ENS. Il est donc raisonable d'attendre la nouvelle traduction de la République de Platon promise par Alain Badiou avant de trancher sur ce délicat problème. Ce point théorique de la vérité nous paraît devoir étre éclairci plus spécifiquement, entre la dé-construction heideggérienne et la dé-suturation opérée par Badiou. Nous nous réservons la possibilité d'y consacrer une étude ultérieurement.
[11]Henry Joly, le renversement Platonicien ; Logos, épistème, polis, Paris, éd. J.Vrin, 2001, p.40.
[12]Vincent Descombes, Le Platonisme, Paris, éd. P.U.F, 1971, p.50.

2- Que cette question de l'art, ainsi asservie et restreinte à la seule question de la poésie, n'est proprement traitée que dans le *Livre III, 1-18 (386a-412b*). Il faut donc en conclure que toute la fin du Livre II au moins, (*375e-383c-)* ne la concerne pas essentiellement : « Le rôle fondamental des poètes dans la représentation du bonheur et du malheur explique l'importance, déconcertante au premier abord, accordé par Platon à la critique de la poésie et des poètes »[13].

Pourtant dans l'*Apologie* comme dans l'*Ion*, Socrate reconnaissait que les poètes peuvent, s'ils sont inspirés, dire beaucoup de belles choses et, dans le *Phèdre*, le délire poétique fait partie des délires divins. Le bon poète lui fait chanter la beauté et l'ordre du monde, la musique ne peut pas produire la bonne harmonie, le juste rythme, que si elle est bien mesurée et explique le ton même de l'âme.

3- Que le livre III n'aborde la question de l'art qu'à titre d'avertissement, par anticipation, il n'a pour objet que de délimiter ou circonscrire le rôle de l'art dans l'être-en-communauté et de soumettre sa manière de faire, son « *Tun* » à des exigences déterminées qui découlent des lois qui dirigent l'être même de l'Etat.

L'essentiel a lieu dans le Livre X. L'essentiel, c'est-à-dire la portée à décision du rapport à l'art et la vérité : la critique elle-même de l'art, et du point de vue de la « *Dichtung* », *Dict* ou fiction, ce en quoi il est scandaleux pour l'Être. On peut suivre la démonstration qu'en apporte Heidegger dans *Nietzsche I*[14].

Ce n'est qu'à partir du Livre VIII que s'élucide l'essence de la vérité, qu'il sera possible d'élucider l'essence de la mimésis, la « vérité » de la mimésis. Il en résulte que ce n'est pas dans la poétique platonicienne que la mimésis se laisse atteindre. Elle n'a rien de décisif ici.

4- Que malgré tout, *le livre III* démontre que le produit artistique, la poïétique, est toujours simplement « *Darstellung* » (exposition) de l'étant. *Mimésis*, c'est donc bien d'ailleurs *Dar-stellung*, à qui il faut accorder tout son poids. *Darstellung* n'est là que pour la « *Stèle* », pour ne pas dire l'imitation.

C'est pourquoi *Dar-stellung* appelle immédiatement *Her-stellung*, la production ou l'installation, au sens le plus actif du mot: *praxis*. Cela reste juste, même s'il faut limiter ou restreindre l' « autonomie » de cette activité en concédant que ce qu'elle a en propre est de l'ordre de la contrefaçon ou de la reproduction, donc d'une certaine passivité.

C'est d'ailleurs ce que confirme, quelques lignes plus tard, Heidegger dans sa définition

[13] Monique Dixsaut, Platon, Paris, éd.Vrin, 2003, p.232.
[14] Martin Heidegger, Nietzsche I, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 154-155.

définitive de la mimésis : « Ce terme signifie le contrefaire, le faire d'après, c'est-à-dire *dar-stellen* et *her-stellen* quelque chose, de telle sorte que quelque chose d'autre est. Le contrefaire se meut dans le domaine du *Her-stellen*, au sens le plus large »[15].
La mimésis, pour autant qu'elle est pour Platon, pour la métaphysique toute entière, l'essence de la *poiésis*, est un mode de l'installation en général, *Dar-stellen*, pour cette raison, c'est fondamentalement installer, instituer.

Il en résulte une position nouvelle pour l'*aléthéia* au regard de la mimésis et de l'oubli platonicien, que Heidegger traduit ainsi: « L'interprétation de l'idée comme *eidos*, présente dans l'aspect, présuppose l'interprétation de la vérité comme *aléthéia*. Voilà ce qu'il s'agit de retenir, si c'est la conception de Platon, c'est à dire au sens grec, que nous voulons saisir le rapport de l'Être à la vérité. C'est dans ce domaine-là uniquement que prennent naissance les questions de Platon. Et c'est à partir de lui qu'elles reçoivent la possibilité d'une réponse. » [16]
Cette détermination et son installateur qui accroche le miroir des images n'est intelligible qu'à partir de l'interprétation démiurgique de la mimésis, uniquement:
« Pour les Grecs, l' « être » de la chose fabriquée était déterminé, mais autrement que pour nous. Le produit, l'« Installé », « est », parce que l'idée le laisse voir comme tel, se présenter dans l'aspect, c'est-à-dire Être ». Ce que Heidegger traduit : « Mais qu'arrive-t-il d'un homme qui installerait à lui tout seul tout ce que chacun des artisans est capable de faire ?
Ce serait un homme très puissant, inquiétant, et suscitant l'émerveillement, il installe tout sans exception. Non seulement il peut installer les meubles, mais encore tout ce qui provient de la terre, les plantes et les animaux, et surtout lui-même »[17].

Cette notion architecturale d'érection et d'installation d'un monument, correspondant à tous les radicaux en « *Stell* », *Darstellung*, *Vorstellung*, *Gestell*, *Herstellung*, et son caractère est si fondamental qu'il ne se limite pas à la langue allemande, mais qu'on le retrouve dans la langue arabe avec le verbe «*aquama,* qui donne le nom *maqâm* », comme nous tenterons de l'établir autour de la Ka'aba et de la Mère-Ancêtre de l'Islam, Agar.
Cette précaution s'impose pour préciser que la démarche platonicienne, puis néo-platonicienne, ne se limitera pas à la culture hellénistique de langue grecque, mais a

[15] Ibid., p.158.
[16] Ibid., p. 168-169.
[17]Ibid., P. 160.

connu des transpositions en langue arabe et persane, notamment. Cela aura évidemment un rapport privilégié avec les recherches sur l'esthétique, les images et les arts correspondants à l'imagination créatrice de la pensée orientale néo-platonicienne persane appelée l' « imaginal » (*'Alam al-mithal*), et à propos de l'équivalence entre le grec « *aîon* » et le persan « *dâwr* » pour signifier la fulguration de l'instant infinitésimal.

Cependant, l'esthétique de l'image /imaginal/ imaginaire souffre d'une contradiction déchirante, comme le remarque Gilles Deleuze. Elle « désigne d'une part la théorie de la sensibilité comme forme de l'expérience possible; d'autre part la théorie de l'art comme réflexion de l'expérience réelle. Pour que les deux sens se rejoignent, il faut que les conditions de l'expérience en général deviennent en elle-même conditions de l'expérience réelle ; l'œuvre d'art, de son coté, apparaît alors réellement comme expérimentation ».[18]

Renverser le platonisme signifiera alors depuis Nietzsche, selon Gilles Deleuze: faire monter les simulacres, affirmer leurs droits entre les icônes et les copies. Le problème ne concerne plus la distinction Essence/ apparence, ou Modèle/ copie. Cette distinction tout entière opère dans le monde de la représentation ; il s'agit de mettre la subversion dans ce monde, « *crépuscule des idoles* ».

Le simulacre n'est pas une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction. Des deux séries divergentes au moins intériorisées dans le simulacre, aucune ne peut être assignée comme l'original, aucune comme la copie. Il ne suffit même pas d'invoquer un modèle de l'Autre, car aucun modèle ne résiste au vertige du simulacre. Il n'y a pas plus de point de vue privilégié que d'objet commun à tous les points de vue. Il n'y a pas de hiérarchie possible : ni second ni troisième.

En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le même et le semblable, le modèle et la copie[19]. Loin d'être un nouveau fondement, il engloutit tout fondement, il assure un universel effondrement, mais comme événement positif et *gay savoir*, comme effondement joyeux: « Derrière chaque caverne une autre qui s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessous de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore »[20].

[18] Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, éd. Minuit, 1969, p.300.
[19] Ibid., p. 303.
[20] Friedrich Nietzsche, Par delà le bien et le mal, § 289. Trad., G. Bianquis, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1951, p. 11.

On pourra sans doute scruter à ce niveau des contextes différents de civilisation, ce que le philosophe Jean-Luc Nancy distingue ainsi dans son dialogue avec le réalisateur de cinéma iranien Abbas Kiarostami:

« En tant qu'occidental, très occidental, je suis complètement pris dans l'image comme représentation, c'est-à-dire comme copie, comme imitation extérieure à la réalité. Or, dans vos propos, il y a place pour quelque chose qui apparaît résolument oriental: l'image *comme présence, comme force* »[21].

Nancy, avance cette définition spécifique du caractère oriental de l'image qu'elle intervient uniquement comme présence et actualité (présence en acte) et pas comme représentation ni présence de la représentation, ni représentation de la présence, ni du présent ni du réel. L'économie de cette approche orientale est bien d'éviter le recours compensatoire à une théorie du signe qui a permis au discours occidental de retrouver son « équilibre » historial.

Quel est donc le point ou le dénominateur commun entre s'imaginer une caverne ou s'imaginer qu'un amour terrestre durera éternellement? Et s'imaginer une personne connue dans notre enfance ou s'imaginer un scénario de « nouveau roman », filmé par Alain Robbe-Grillet, écrivant « La Jalousie » pour chasser et réduire toute image?

Pouvons-nous affirmer que malgré la différence de l'ordre des choses ou de l'ordre du temps, le mot imagination les englobe dans un seul et unique concept, qui viendra régler et bloquer le jeu de la polysémie, tant que les sens ne rebondiront pas les uns sur les autres en des places bien (dé)marquées ?

Il est de fait qu'un obstacle épistémologique est jeté devant notre questionnement, qui fait tomber toute problématisation dans une « aporie », et plonger dans un état aporétique généralisé, éprouvant la difficulté d'être, de statuer ontologiquement sur ce qu'il en est des objets en jeu, et à plus d'un titre en question : monde-problème, problématique, image, art(s) ? Esthétique ou (In)esthétique, iconoclasme ou religion, être en tant qu'être, objet ou sujet, néant ou Jeu ?

Cette absence de voie pour frayer l'image dans son imaginarité nous « exapproprie », comme l'écrit Jacques Derrida[22], visitant avec Safaa Fathy la Grande Mosquée fantôme d'Alger étayée sur deux niveaux archéologiques permutables d'Eglise et de synagogue exempte de toute fondation archéologique prétendant au fondamental, pour mener notre questionnement.

[21] Jean - Luc Nancy, l'évidence du film .Abbas Kiarostami, Paris, éd. Yves Gevaert, 2001.p.87.
[22] Jacques Derrida, Tourner les mots, Paris, éd.Galilée, 2001.

Cette structure im-propre se retrouve évoquée aussi par Jacques Derrida à propos du lieu du sacrifice d'Abraham/Ibrahim, Isaac/Ismaël à Jérusalem, lieu-dit revendiqué à la fois par l'Islam pour le *Dôme du Rocher* à la Mosquée *El-Aksa*, et par le judaïsme au sommet du *mont Moriah*, où « c'est le sacrifice des deux, le donner-la-mort-à- l'autre en se donnant la mort, en se mortifiant à donner cette mort en offrande sacrificielle à Dieu »[23].

Or, le propre de l'imagination consiste t-il à dessiner, à croire, à se souvenir ou à nier? Ou tout cela à la fois? Ou bien la néantisation de tout cela?

La question de l'image renvoie soit à une imagination créatrice de positivités, soit à une négativité qui opère par soustraction sur fond de néantisation. Certes, il y a bien une positivité du négatif, où l'angoisse et le manque d'être débouchent sur une pratique signifiante et formatrice de réalité, au moment du travail sur la réalité ouvrée pour la reconnaissance de soi, comme dans la dialectique du maître et de l'esclave chez Hegel, où l'activité poétique se ressource également dans la négativité du vécu et l'obscurité du moment non- vécu.

Chez Hegel la « fantaisie faisant signe », s'inscrit sur une surface d'expression égyptienne. La sémiologie, se trouve être donc une partie de la théorie de l'imagination et plus précisément d'une phantasiologie ou d'une fantastique. Dans *l'Encyclopédie des Sciences philosophiques*[24] la théorie du signe relève de la « *philosophie de l'esprit* », troisième partie de l'ouvrage, précédée par la « *science de la logique* », dite petite logique, et la « *Philosophie de la Nature* ».

Qu'est-ce que l'imagination?

Hegel a repris pour l'essentiel la problématique de l'imagination transcendantale formulée dans *« la Critique de la faculté de juger* » de Kant. La représentation (*vorstellung*), c'est l'intuition remémorée-intériorisée (*Erinnerte*). Elle est le propre de l'intelligence qui consiste à intérioriser l'immédiateté sensible pour « se poser elle-même comme ayant l'intuition d'elle-même ».

L'immédiateté sensible restant unilatéralement subjective, le mouvement de l'intligence doit, par *aufhebung*, lever et conserver cette intériorité pour « être en soi sa propre extériorité »[25].

Dans ce mouvement de la représentation, l'intelligence se rappelle à elle-même en de-

[23]Jacques Derrida, Donner la mort, Paris, éd.Galilée, 1999, p .99.
[24] Hegel, l'Encyclopédie des Sciences philosophiques, trad. M. De Gandillac, Paris, éd. Gallimard, 1990.
[25] Hegel, loc.cit, (§451).

venant objective. *L'erinnerung* y est donc décisive. Par elle le contenu de l'intuition et de la singularité peut permettre le passage à la conceptualité. L'image qui est ainsi intériorisée dans le souvenir n'est plus là, n'est plus existante, présente, mais gardée dans un séjour inconscient, conservée sans conscience.

« L'intelligence n'est cependant pas seulement la conscience et la présence, mais, comme telle, le sujet et l'en-soi de ses déterminations ; ainsi intériorisée en elle, l'image n'est pas existante, elle est inconsciemment conservée »[26].

Ce premier processus, Hegel le nomme « imagination reproductive ». Cette production fantastique d'intuition n'est rien de plus qu'une expression, un « *phainesthai* » grec, apparaître pur dont la pure manifestation est *phantasia*, phantasme, et seulement fantasme s'exprimant dans le symptôme.

Il reste que l'imagination productrice concept fondamental de l'Esthétique hégélienne a un site et un statut analogues à ceux de l'imagination transcendantale kantienne. Parce qu'elle est aussi une sorte d'art naturel: « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine », « imagination productrice », dit aussi Kant.

Dans *l'Esthétique* (t. 3, ch. 1, a), Hegel déclare bien: « La fantaisie est productrice », et que : « Le schème des concepts, comme des figures dans l'espace, est le produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure a priori ».

Il en résulte un statut très particulier du centre ou medium (*mitte*l), comme pure fantaisie de l'imagination, fiction que nous retrouverons à propos de la Pierre Noire de la Ka'ba, centre de l'Islam.

Il est intéressant que Hegel prenne pour exemple ici la pyramide et les hiéroglyphes égyptiens, calligraphie jugée idolâtre par l'islam et durement réprimés comme telle (fermeture de l'accès aux pyramides, destruction de certaines. Interdiction de considérer les hiéroglyphes comme une véritable langue, sous peine de blasphémer).

« La fantaisie est le « *Mittelpunkt* » [centre du centre, milieu du milieu] dans lequel l'universel et l'être, le propre et l'être-trouvé, l'intérieur et l'extérieur sont parfaitement unifiés ».

Hegel se sert du mot pyramide pour désigner le signe. Elle devient le sémaphore du signe, le signifiant de la signification. L'érection de la pyramide, son dis-positif (*Gestell*) est dressé comme signifiant. Dans l' « *Encyclopédie* », la pyramide égyptienne est le symbole ou le signe du signe, elle est, dans l' « *Esthétique* », étudiée pour elle-même, c'est-à-dire, déjà en tant que symbole. Les égyptiens sont allés plus loin que les hindous dans les rapports entre le naturel et le spirituel. Ils ont pensé l'immortalité de l'âme, et

[26] Loc.cit, (§453).

l'indépendance de l'esprit. Cela se marque dans leurs pratiques funéraires.

Hegel instaure le concept de la pyramide dans son aller-retour vers le monde oriental pré-islamique: « les pyramides nous mettent ainsi devant les yeux l'image simple de l'art symbolique lui-même; ce sont d'extraordinaires cristaux qui enferment en eux leur intériorité […]. Mais ce royaume de la mort et de l'invisible, qui constitue ici la signification des Pyramides, ne comporte qu'une seule face, la face formelle qui appartient au contenu vraiment artistique, à savoir la séparation d'avec la présence immédiate; c'est donc d'abord seulement un *Hadès*, ce n'est pas encore une vie […] Cette enceinte extérieure dans laquelle repose une intériorité sacrée, ce sont les Pyramides »[27].

Hegel reconduit ici le geste le plus originel de la métaphysique, qui réduit la question de l'écriture au rang de question accessoire, traitée en appendice, en excursus, et en « supplément », au sens de Jacques Derrida qui a démonté ce geste intellectuel de Platon jusqu'à Rousseau et Saussure dans « *De la grammatologie* »[28], ainsi que la vicariance du signifiant qui s'en suit.

Le mouvement spéculatif, le travail du négatif se heurtera à la résistance de la matérialité de l'écriture et du signifiant, qui demeure irrelevable dans une *Aufhebung*.

« Que serait un négatif qui ne se laisserait pas relever ? », demande Jacques Derrida[29].

Il y aura lieu de revenir à l'Hermès égyptien, l'échangeur qui est devenu le Double mystique d'Ibn Arabî, *puer aeternus* (l'adolescent éternel), à moins que ce ne soit qu'un pur « *shifter* » linguistique comme l'écrit Barthes à propos de Loyola[30], permettant la transition, après ses circonvolutions du pèlerin Ibn Arabî autour d'une autre Pierre, noire, à La Mecque.

En sens inverse d'un tel dédoublement mystique, et dialectique, il y a une négativité du positif, car l'institué est toujours moins radieux que « l'instituant » (concept élaboré en sociologie par René Lourau et Georges Lapassade) dans toutes les institutions du monde, avant même que le monde soit « monde ». La roue de l'histoire écrase ceux qui la mettent en marche. Il serait oiseux et banal de rappeler ici le sort des grands révolutionnaires : Jésus, Saint-Just, Rosa Luxemburg, Trotski, Guevara. Il est de fait que toute positivité instituée par l'imaginaire social-historique s'aliène en s'objectivant et retombe dans le pratico-inerte.

[27] Hegel, Esthétique, II, sec. I, chap. I, « Le Symbolisme inconscient », Paris, éd. Garnier Flammarion, 1984.
[28] Jacques Derrida, De la grammatologie, Paris, éd. Minuit, 1979.
[29] Jacques Derrida, Marges de la philosophie, Paris, éd. Minuit, 1972, p. 126.
[30] Roland Barthes, Comment parler à Dieu, Revue Tel Quel n°38, été 1969, repris dans : « Sade, Fourier, Loyola », éd. Seuil, 1971.

L'Histoire des humains est configurée de formes mortes de sens. L'avènement d'une forme sociale déterminée exclut au commencement d'autres formes possibles qui auraient pu sortir de l'inexist*e*nce lors d'un évènement, miraculeux ou non. Toute détermination est négation « *Omnis determinatio est negatio* », écrivait en ce sens Spinoza. Il y a bien une négativité « et / ou » une positivité de l'imaginaire, et c'est le fond tragique de l'humanité. En outre, on peut s'interroger sur le caractère imaginaire de la séparation, opposition ou contradiction du négatif et du positif. La négativité et la positivité de l'imaginaire ne se laissent pas imaginariser comme ça, dans le jeu complexe de leur répétition.

Roland Barthes distinguait chez le saint fondateur de la compagnie de Jésus, Ignace de Loyola, deux fonctions opposées de l'image: l'imagination et l'Imaginaire.

C'est selon un sens négatif, répulsif, qu'il faut interpréter l'imagination ignatienne. Il faut ici distinguer l'imagination de l'imaginaire. L'imaginaire peut être conçu comme un ensemble de représentations intérieures, ou comme le champ de défection d'une image, au sens de Gaston Bachelard, ou encore la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son Je, c'est le sens du mot chez Lacan, ou le je, n'est qu'une vacuole de sens, Or, dans tous ces sens, l'imaginaire d'Ignace est très pauvre.

La nature d'un tel compromis entre un certain type d'image, ou de bonne image, et un autre type qui relèverait du type de la mauvaise image. L'image clivée, ou à la double image de l'imaginaire et de l'imagination chez Ignace De Loyola, le Je, l'ego, ou le sujet ne peut avoir connaissance de son image. Le Je ignatien n'a aucune réalité; il est ce que les linguistes appellent un « *shifter* », une transition.

« Autant l'imaginaire d'Ignace est pauvre, autant son imagination est forte et inlassablement cultivée. Il faut entendre par ce mot, qu'on prendra au sens pleinement actif qu'il avait en latin, l'énergie qui permet de fabriquer une langue dont les unités seront certes des « imitations », mais nullement des images formées, et emmagasinées quelque part dans la personne.

Étant activité volontaire, énergie de parole, production d'un système formel de signes, l'imagination ignacienne peut donc et doit avoir d'abord une fonction apotropaïque; elle est, au premier chef, le pouvoir de repousser les images. Comme les règles structurales de la langue - qui ne sont pas ses règles normatives- elle fixe moins ce qu'il faut imaginer que ce qu'il n'est pas possible d'imaginer, ou ce qu'il est impossible de ne pas ima-

giner »[31].

« Image » ? Qu'est ce donc, au juste, qu'une image?

Il s'agit tout d'abord de savoir ce qu'est une image ? Peut-on même légitimement utiliser ce terme ? Louis Marin plaçait dans son dernier livre « *Des Pouvoirs de l'image* »: un point d'interrogation après l'être de l'image ? Il répondait plus loin: « l'être de l'image, en un mot, serait sa force; mais comment penser cette « force » ? Comment la reconnaitre » [32] ?

Il substitue la force à l'être. Mais le conditionnel indique que cette force se doit de ne pas être. N'y aurait-il aucune ontologie de l'image qui soit possible ?

La réponse de l'histoire de la philosophie « occidentale » est de faire de l'être de l'image *un moindre être*, un décalque, une copie, une deuxième chose, un reflet appauvri, une apparence, une voile trompeur. Sachant qu'il est difficile de trouver une réponse unique tant qu'il y a de différen*d* entres les différentes doctrines philosophiques ayant trait à l'image.

Ce détour ne simplifie pas notre propos, mais au contraire nous confronte à une aporie et ne fait que renforcer la difficulté et la complexité de la question. A tel point qu'on peut s'interroger sur la légitimité et l'utilité qu'il y a à employer ce terme univoque d'image, qui semble souffrir d'une grande usure avec le temps, comme une pièce de monnaie qui n'a plus cours, ou un leurre.

Faute de mieux, nous ne pouvons que tenter une description naïve, quasi-spontanée de notre conscience imageante devant ce circuit de l'ipséité: « S'imaginant imaginer une image, ou imaginant s'imaginariser comme une image ».

Et sur ce problème de la représentation par « une » image, nous tenterons d'appliquer la méthode des phénoménologues, telle qu'elle a été mise au point notamment par Husserl et Sartre, en vue d'impurifier l'imaginaire de son fond, et de faire ainsi ressortir la pureté de sa forme d'image pure.

Cette méthode est qualifiée par Deleuze dans « *Logique du sens* » de « merveilleuse science des surfaces ». Donc, en tant que conscience (de) soi, il semble que je dispose de la possibilité en moi de produire des images, aussi tôt que je le désire.

Mais alors deux questions pour le moins se posent; d'où sortent ces images? Et comment peuvent-elles tenir et se tenir main-tenant à proximité de la conscience de ce quelque chose d'inimaginable, qui se passe selon Samuel Beckett: « Que se passe-t-il ?

[31] Roland Barthes, Comment parler à Dieu, Revue Tel Quel, numéro 38, été, 1969, p. 37 - 38. Repris dans « Sade, Fourier, Loyola », Seuil, 1971.
[32] Louis Marin, Des Pouvoirs de l'image : Gloses, Paris, éd. Le Seuil, 1993, p. 10.

Rien. Je ne sais pas. Quelque chose suit son cours »[33].

Remarquons que le champ lexical de l'image n'a pas pu se trouver subsumé ni résumé sous un seul concept ni épuiser les multiples acceptions de ce terme multivoque. Devant une telle dissémination des sens possibles, nous tenterons d'effectuer une description phénoménologique avec une réduction eidétique sur des faits de conscience imageante, exemples à valeur symbolique, signifiant et problématisant les articulations multiples de l'ainsi nommée « image » qui se « combinent » dans le jeu de la mimésis grecque, et le discours de la langue française sur la (Re) présentation dans la séquence sémantique:
L'Image, l'imaginaire, l'imagination, l'Imaginal ('Alam al-mithâl) / le symbolique, la fiction, « phantasmation», fantasme, / La spectralité, le double, dédoublement, / jeux de miroir/ Re-présentation, masques *mimicry/mimésis, poiésis /aléthéia.*

Il nous sera alors possible de saisir théoriquement notre problématisation, si nous avons affaire à une seule, unique et même activité, univoque, qui s'applique à différents domaines, ou bien au contraire si ce même mot s'applique irréductiblement à des multiplicités singulières, sans véritable identité, et selon des régimes de signes bien distincts.
De telles recherches ne laisseront pas de nous instruire sur les caractères du dit « esprit humain », et plus précisément sur la réalité humaine. « Cette réalité humaine est semi-imaginaire »[34], déclare Edgar Morin en ce sens, mais qu'est-ce donc que la moitié d'un ensemble infini, qu'est ce que la moitié d'une image?
Notre conscience positionnelle d'un «objet » dans le monde avec autrui, peut bien être conscience non-positionnelle (de) soi, comme l'a bien décrit Sartre dans « *L'être et le néant »*. La dite « conscience de quelque chose » secrète à chaque instant un néant qui l'isole avec sa liberté, et ce néant, c'« est » l'imaginaire, mais est-il possible d'affirmer à la fois de l'imaginaire qu'il est et qu'il n'est pas, comme cela ressort chez Sartre?

L'importance décisoire du phantasme et de l'imaginaire chez l'être-là vivant parlant à-la-mort, qu'on nomme « Homme », avant de questionner plus avant l'*humanitas* de l'*homo*, son essence qui n'existe manifestement pas, ou plutôt sa « réalité humaine », tient en partie à l'importance d'un monde psychique relativement autonome, nommé en latin : *homo ludens*, qui résumerait sous son nom toute la complexité du jeu[35] de ses autres attributs : *erectus*, *oeconomicus*, *sapiens*, *démens*, *consumans* et tous les autres

[33] Samuel Beckett, Fin de partie, Paris, éd. Minuit, 1957.
[34] Edgar Morin, Le Cinéma, Imaginaire de la Société, Paris, éd. Minuit, Collection Arguments, 1956 ; et aussi, avec des propos plus nuancés dans « L'humanité de l'humanité », Paris, éd. Seuil, 2001.
[35] Johann Huizinga, Homo ludens, Paris, éd .Gallimard, 1988 ; Roger Caillois, Les Jeux et les hommes « le masque et le vertige », éd. Gallimard, 1958 ; Georges Bataille, La part maudite Paris, éd .Gallimard, 1949 ; K. Axelos, Le Jeu du monde, 1969 ; Eugen Fink, Le jeu comme symbole du monde, Paris, éd. Minuit, 1966.

possibles, qui peut devenir *homo démens*, *homo erectus*, en supplément de complexité pour *l'homo sapiens*.

Ce jeu-là, qui questionne l'homme en tant qu'il est Autre qu'identique à soi, dans le devenir-totalité du monde fragmentaire et fragmenté, se joue dans un chaos psychique, un « mouvement brownien de la pensée », où fermentent sous de vagues notions, ou tout « ça » inconsciemment : besoins, rêves, désirs, idées, images, phantasmes, là où jouent, se re- jouent et se déjouent les instances freudiennes : *moi*, *sur-moi* et *ça* qui entrent en jeu, voire sans doute jouant double jeu, et même en trichant sur les règles du jeu avec la plus grande *mauvaise foi*, ou en se jouant et en dé-jouant les ruses d'un rire enjoué. Là où le jeu joue, l'homme est déjoué.

Si l'imaginaire est par excellence le lieu de la liberté, libre jeu esthétique d'une finalité sans fin et d'une légalité sans loi, il n'est pas pourtant notre mystique à la mode du jour. Il constitue l'interrogation majeure pour les sociétés occidentales, dans la mesure où elles se proposent de favoriser les libertés.

Posons d'abord que l'imaginaire est un discours de désir et d'angoisse face à la réalité, c'est une représentation de la Passion. Sans se demander d'abord quel est son pouvoir ou son impouvoir aujourd'hui devenu slogan, remarquons que l'imaginaire est un discours de liberté.

Notre « *imaginaire social* » historique, concept élaboré par Cornelius Castoriadis[36],est remis en jeu par Herbert Marcuse[37], et s'institue sous des formes déterminées, et surdéterminées, se détache de la contrainte réelle du principe de rendement dans une civilisation sur-répressive, et en puisant ses forces dans le principe de plaisir, aux stades prégénitaux de la libido, par auto-sublimation non-répressive de la sensibilité esthétique, en assumant le développement pour elles-mêmes des phases orales, anales et toutes autres qui se manifesteraient.

Ce Grand Jeu, doublé d'un non moins Grand Refus à l'égard de cette civilisation qui exclue l'Harmonie, transforme ainsi le travail en Jeu, délaissant l'image de Prométhée au bénéfice d'Orphée et de Narcisse.

Soit au contraire, cette civilisation (sur)répressive attribue à l'imaginaire social-historique en l'hypostasiant des qualités surhumaines ou des défauts inhumains, du positif et du négatif, que je (nous) projette en elle, par une représentation d'un pouvoir vertical idéalisé, et il revêt surtout une valeur d'imagerie pieuse, d'affichage de propagande nazie ou stalinienne, de volte face ou de révolte, au sens étymologique.

[36] Cornelius Castoriadis, L'Institution imaginaire de la société, Paris, éd. Seuil, 1975
[37] Herbert Marcuse, Eros et Civilisation, Paris, éd. Minuit, 1968.

En imaginant, je retourne vers ma mémoire profonde pour repérer les secrets du présent et mieux dévoiler ses vérités à venir. C'est la voie de la connaissance de l'autre réel à travers l'exploration des passions du moi. Le Ça perché dans les hauteurs se manifeste, avec plus ou moins de puissance et d'intensité sous forme de rêves et de rêveries.

La religion chrétienne s'accomplit et s'achève comme une recommandation de l'expérience imaginaire au sujet de Thérèse d'Avila, contrairement à ce qu'on répète de la religion islamique s'opposant à toute forme d'images. Le christianisme a favorisé l'éclosion de l'imaginaire dans lequel de Giotto à Mozart ou Picasso s'affirme la liberté et la révolte des individus. Cette présentation de la peinture est chrétienne, même si Giotto intègre des ornements persans sur les tuniques de ses personnages.

C'est sans doute la meilleure façon de dépasser les passions: non pas en les interdisant ou en les dressant les unes contre les autres, mais en les représentant.

Ceux qui veulent réformer la société commencent par combattre l'économie de la misère et de l'exclusion. Mais ils doivent aussi veiller à ne pas enfermer les passions de la multitude dans les discours de pouvoir, et leur ouvrir la respiration de l'imagination.

Il faut sans doute ne pas se presser de mettre l'imagination au travail et au pouvoir ; mais laisser l'imagination imaginer. Est-ce à dire que l'imagination soit un exercice contemplatif, à la façon des moines bouddhistes zen qui veulent lâcher prise et « laisser être » (*wu-Wei*) ? Ou se soumettre au destin déjà prescrit par un Être suprême « *Mektoub* », un destin qu'il faudrait aimer?

Non, ce sont des voies possibles, mais pas nécessairement. Mais actuellement, il est de fait que la société du spectacle où nous vivons est une société de l'image piégée qui met paradoxalement en danger l'imaginaire. Le spectaculaire est de l'ordre de l' « omni-voyeurisme », précisait Jacques Lacan, même si la société n'aime pas l'exhibitionnisme. Nous regardons le plus souvent la télévision comme on prend une drogue, un *pharmakon*, en absorbant des images-clichés qui calment provisoirement nos angoisses en se substituant à nos imaginations personnelles. Cet empire de l'imaginaire aliéné en un réel spectaculaire-marchand, aliénant, aliéné et aliénateur, correspond à la civilisation (post)chrétienne malade de son âme qui peut être-à-la-mort, comme elle l'a toujours proclamé de Jésus-Christ.

On peut dire que la « psyché occidentale » -Mot grec, plus mot latin- est dans l'incapacité de se représenter les conflits, les révoltes et les projets de liberté face aux menaces de l'Empire, en soi et pour soi. L'imaginaire de l'Occident déchristianisé est moisi dans le sensationnel de la violence urbaine, du vandalisme toxicomaniaque nihi-

liste en faveur de la propagande pour le néant. Et de la politique-spectacle de sa propre misère *moïque*, sur-*moïque* ou ethnique. Qu'en-est-il donc de l'universel des autres ?

Ne pouvons-nous re-configurer le désir de s'imaginer universellement en trouvant des ressources dans l'« imaginal oriental » par (Im)purification vers l'imaginaire social-historique des cultures d'islam, qui deviendrait alors notre espace problématique ?

Les pratiques esthétiques configurées dans les différents arts qui se sont réclamés du Prophète Muhammad peuvent-elles réhabiliter la crise actuelle de l'esthétique standardisée dans les différentes formes occidentalisées de la décadence mondialisée?

Sommes-nous encore victimes de la tradition du nouveau, et d'illusions touristiques dans le nihilisme planétaire de la marchandise culturelle généralisée?

Cela donne-t-il à penser que le pouvoir des images ne constituerait Fondamentalement, qu'une émanation subsidiaire de la faculté transcendante de la Raison? Mais avec quelles énergies et puissances nouvelles?

De l'UN paradoxal, ou de l'Un -Multiple est-il possible de faire émaner par soustraction un principe immanent de critique dans les multiplicités singulières?

Lesquelles trouveraient adéquation vraie ou connexion juste avec la vérité du réel, ce que certains psychanalystes de la Cause freudienne, autour de Lacan, à la suite de François Perrier, appelaient le « Vréel », le vrai (sans le faux) réel, et le réel (en fin) vrai.

Mais aux sens de la double mimésis post-platonicienne, la fin de l'art est-elle d'imiter ou ne pas imiter ? L'art imite-t-il ce qu'il représente ? Toute représentation constitue-elle déjà une forme d'art ?

Si l'art imite, c'est une ombre d'ombre, une imitation d'imitation, une copie de copie. Ce qui existe n'est déjà qu'imitation d'un plus-que-réel, d'un surréel. On n'en sortirait plus, d'une telle impasse. « Une image, d'abord, ça montre », disait très bien Lacan.

En sens inverse, sans exiger comme Descartes une « idée claire et distincte » de l'Image, on peut se demander ce qui fait la distinction entre l'image et d'autres formes, et permet de distinguer l'image (copie) et l'idée (essence). On peut y préférer, comme Deleuze, les idées « claires-indistinctes » et les idées « obscures-distinctes ».

Il faut déclarer alors que la « plus haute puissance du faux » se trouve dans l'art, et pour Nietzsche, cette toute puissance du faux, de l'erreur et de la tromperie dans l'art existe bien comme stimulant de la volonté de puissance. Cette affirmation de la volonté esthétique de tromper par la force des apparences a été bien configurée par ce médecin de la civilisation. L'imagination créatrice d'un artiste comme Pygmalion n'est-elle pas incompatible avec le règne du discours de la Vérité comme signifié transcen-

dantal ?

Claire et distincte, l'image se présente comme une évidence. L'image doit toucher à la présence invisible du distinct, à la distinction du visible. Chaque image est un détourage fini d'un sens infini, lequel n'est avéré infini que par cet en « tourage », par le trait même de la distinction. Nietzsche disait que « nous avons l'art afin de n'être pas coulés au fond par la vérité »[38]. Il faut cependant préciser que cela ne se fait pas sans que l'art de l'impalpable touche la vérité.

Nous ne coulons pas, mais le fond remonte à nous dans l'image. La double séparation de l'image, son décollement et sa découpe, forme à la fois une protection contre le fond et une ouverture à lui. En réalité, le fond n'est présent comme fond que dans l'image.

Sans l'image, le fond stagnerait comme pure adhérence. Dans l'image, le fond se distingue en se dédoublant lui-même. L'art remarque les traits distincts de l'absentement de la vérité, par quoi elle est la vérité absolument.

La pensée heideggérienne trace et retrace cette orientation de la méta-physique supposée occidentale. Sans grossir le trait, il s'agit là de l'apport historique, ou mieux « historial », du questionnement de Martin Heidegger, quand il déconstruit l'image au cours de ses lectures de la tradition métaphysique qui s'appelle elle-même occidentale, même si elle s'énonce sous ce titre d'occident bien moins qu'on ne le croit généralement.

Alors, nous voyons bien qu'il y a de l'image, de l'imaginaire, de l'imaginal et de l'imagination partout, comme un art second plus évident que la vérité de toutes ses significations. L'art exproprie, dés-approprie le réel et remarque les traits distinctifs de l'absentement de la vérité, ce par quoi elle est la vérité absolument présentée. L'histoire des arts n'est faite que de secousses à l'intérieur des champs culturels délimités. D'une certaine manière, unilatéralement, il semble facile de périodiser de grands moments de l'Image dans l'histoire de l'occident. Entre la Renaissance et le XIXème siècle, la pensée européenne s'imaginant « monde occidental », a basculé du tableau à l'écran de projection, de la représentation à la présentation, et de l'idée à l'image. Ou du phantasme à l'imagination. Ou enfin, de la vue à la vision. Nous le verrons bien. On distinguerait, à très gros traits:

-Avec les Grecs, la lumière et la vue dans la lumière, succédant à un monde nocturne.

-Avec les Chrétiens, éclipse du visible et insistance de la parole.

-Avec l'Age moderne, il se produit une synthèse de l'image depuis Kant, sur la critique

[38]Nietzsche, fragments posthumes, 1874-1876, Trad. Philippe Lacoue-Labarthe et J.L Nancy, Paris, éd. Gallimard, 1988.

philosophique duquel il faut revenir, dans la lecture heideggérienne qui en est produite.

Heidegger marque un tournant, avec « *Kant et le problème de la métaphysique* »[39], et la question posée concerne le deuil de l'image comme image. Où trouver une ontologie de l'image qui soit possible, si ce n'est dans la mélancolie de l'art?
L'image ne serait-elle accessible que par soustraction ontologique, et seulement en rapport à sa « force », en tant que *dynamis* ou *energeia* ?

C'est ce que veut montrer le discours dé-constructeur de Martin Heidegger, et sur sa trace Jacques Derrida[40] en hommage à Louis Marin qui a pu énoncer « les pouvoirs de l'image, dés lors, peuvent être considérés comme les diverses manières et modalités historiques et anthropologiques, dans la forme-image, d'une tension à l'absolu de la force »[41]. Le sans du « sans-force » donne à voir le renoncement infini à la force. La mort ou plutôt le deuil de l'absolu de la force rapporte la manifestation de la force, comme image, à l'être sans force de ce qu'elle donne à voir. Disons l'être-à-mort d'une image qui a la force, qui n'est autre que la force de résister, de consister et d'exister dans la mort.

Cet être-à-mort obligerait à penser l'image non pas comme la reproduction affaiblie de ce qu'elle imiterait, non pas comme un « *mimême* », simple image, idole ou icône ; mais comme le surcroit de pouvoir, l'image devenant l'auteur même avec augmentation de l'*auctoritas*, qui est aussi son *energeia*, dans l'image de la mort.

Cette méditation sur l'ambiguïté d'être-à-la-mort? Image s'est trouvée enrichie des remarquables « *Deux versions de l'imaginaire* », Présentées par Maurice Blanchot :

« L'homme est fait à son image : c'est ce que nous apprend l'étrangeté de la ressemblance cadavérique […] Mais la formule doit d'abord être entendue ainsi : L'homme est défait selon son image »[42].
Pour exposer la ressemblance cadavérique et ce fait que le cadavre se ressemble. « Par analogie, on peut rappeler aussi qu'un ustensile, endommagé, devient son image (et parfois un objet esthétique : « ces objets démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers » qu'a aimé André Breton). Dans ce cas, l'ustensile, ne disparaissant plus dans son usage, *apparaît* […] N'apparaît que ce qui s'est livré à l'image, et tout ce qui apparaît est, en ce sens, imaginaire ».[43]

Les exemples pour illustrer ce pouvoir de l'image, ce sont par privilège des images

[39] Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Paris, éd.Gallimard, 1953.
[40] Jacques Derrida, Chaque fois unique la fin du monde, Paris, éd.Galilée, 2003, p. 177sq.
[41] Louis Marin, Des pouvoirs de L'image, Paris, éd. Du seuil, 1993, p. 16.
[42]Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Annexes, Paris, éd.Gallimard, 1955, p. 345-359.
[43] Ibid., p. 352.

du mort. C'est dans la re-présentation du mort que le pouvoir de l'image se montre avec exemplarité: « la force *admodum divina* de la peinture réside en ce fait que le tableau-portrait, l'image montre les morts aux vivants ».[44]

L'exemple radical de la mort fait de cet ailleurs, qui cite ici un Évangile, la métonymie d'un possible d'une part, en tout cas d'un ailleurs sans localité, sans domicile. Au lieu de la représentation, donc, il est un absent dans le temps ou l'espace ou plutôt un autre, et une substitution s'opère d'un autre de cet autre, à sa place.

Ainsi dans cette scène primitive (ou originaire) de l'occident chrétien, l'ange au tombeau au matin de la résurrection, « Il n'est pas ici, il est ailleurs, en Galilée, comme il l'avait dit, qui substitue un message au ça du corps mort, qui fait apparaître la force »[45]. D'un énoncé dont le contenu, pourtant, se borne à remarquer une absence.

C'est l'absence du « même » dans l'hétérogénéité d'une autre puissance sémiotique.

L'image?

« Voici, à la place d'un cadavre dérobé à l'instance de signifiance, à la gestualité rituelle de l'onction funèbre, un message: cet échange du cadavre et du langage, l'écart de cet échange est précisément la résurrection du corps, la transfiguration ontologique du corps: image? ».[46]

La glose 8 du « *Des Pouvoirs de l'image* » [47] soutient que cette force tiendrait à l'hétérogénéité sémiotique, à la puissance du langage et à la puissance d'altérité qui travaille l'être-à-mort de toute image.

Louis Marin débat rarement avec Heidegger dans son œuvre, sauf dans une note en référence à Panofsky répondant à Heidegger: « Entre cadavre mort et message énoncé, l'énonciation puissante d'une absence, l'absence du corps fondateur ». [48]

Marin analyse plus profondément une théorie du capital et de la capitalisation de l'énergie, là ou le capital se représente, depuis son abyme, et dans le chef, et dans la tête (de l'état) et dans le portrait capital. Il développe mieux une politique esthétique de la re-présentation que Heidegger dans « *Le Principe de raison* », qui est aussi, pourtant, une méditation sur ce qui arrive à la représentation et par la représentation au 17ème siècle. : « Telle serait le primitif de la représentation comme effet: présentifier l'absent,

[44] Louis Marin, Loc, Cit., p.12.
[45] Jacques Derrida, Chaque fois unique la fin d'un monde, Paris, éd.Galilée 2003, p. 186.
[46], Louis Marin, Des Pouvoirs de l'image : Gloses Paris, éd. Le Seuil, 1993, p. 11.
[47] Ibidem,
[48] Ibidem, p. 205.

comme si ce qui revenait était le même et parfois mieux, plus intense, plus fort que si c'était le même ».[49]

C'est au cas de l'Imagination, dans son décalque avec le sens commun, qu'Emmanuel Kant réserve un traitement unique dans sa Doctrine des facultés. On se souvient que la forme transcendantale d'une faculté se confond avec son exercice disjoint, supérieur ou transcendant. Transcendant ne veut pas dire du tout que la faculté s'adresse à des objets hors du monde, mais au contraire qu'elle saisit dans le monde ce qui la concerne exclusivement, et qui la fait naître au monde.

Si l'exercice transcendant ne doit pas être décalqué ou copié sur l'exercice empirique, c'est précisément parce qu'il appréhende ce qui ne peut pas être saisi du point de vue d'un sens commun. Lequel mesure l'usage empirique de toutes les facultés d'après ce qui revient à chacune sous la forme de leur collaboration.

C'est pourquoi le transcendantal doit être justiciable d'un empirisme supérieur, capable d'en explorer le domaine d'empiricité et les régions.

Le discrédit dans lequel est tombée aujourd'hui la doctrine des facultés, pièce nécessaire dans le système de la philosophie, s'explique par la méconnaissance de cet empirisme proprement transcendantal, auquel on substituerait vainement un décalque une mauvaise « copie » du transcendantal sur l'empirique.

Or, l'imagination est le seul cas où Kant considère une faculté libérée de la forme du sens commun, et découvre pour elle un exercice légitime véritablement « transcendant ». En effet, l'imagination schématisante, dans *La critique de la raison pure*[50], est encore sous le sens commun dit logique ; l'imagination réfléchissante, dans le jugement de beauté, est encore sous le sens commun esthétique. Mais avec le sublime, l'imagination selon Kant est forcée, contrainte d'affronter sa limite propre, son phantasme au sens grec, son maximum qui est aussi bien l'inimaginable, l'informe ou le difforme dans la nature[51]. Et elle transmet sa contrainte à la pensée, à son tour forcée de penser le suprasensible, comme fondement de la nature et de la faculté de penser: la pensée et l'imagination entrent ici dans une discordance essentielle, dans une violence réciproque qui conditionne un nouveau type d'accord[52].

Si bien que le modèle de la récognition ou la forme du sens commun se trouvent en défaut dans le sublime, au profit d'une toute autre image de la pensée. Ce préalable d'une image de la pensée discordante du *sensus communis* ayant été levé avec les divers travaux de Gilles Deleuze sur Kant.

---

[49] Ibidem, p.205 sq.
[50] Emmanuel Kant, La critique de la raison pure, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1987.
[51] Emmanuel Kant, Critique de la faculté de juger, Paris, éd. J.Vrin, 1993. (§ 26).
[52] Ibid., (§27).

Martin Heidegger re-prend l'entreprise kantienne d'arracher son secret ou son « art » (c'est le mot de Kant) au Schématisme transcendantal. Ainsi, dans « *Kant et le problème de la métaphysique* »[53], il s'enfonce dans la logique de l'image : le s'imaginer du schématisme. L'opération conduite par Heidegger pour examiner le schématisme transcendantal, « l'image, le s'imaginer », se modélise et s'exemplifie dans le paragraphe (§ 20.) du « *Kantbuch*, « Image et schème » : « D'ordinaire on appelle image (*bild)* la vue (*Anblick*) qu'offre un étant déterminé en tant qu'il est manifesté (*offenbar*) comme présent (*Vorhanden)* ».

Le sens usuel du mot « image » est donc d'emblée, l'aspect offert par quelque chose. D'ailleurs, l'allemand *Bild* n'a pas du tout la même étymologie que le mot latin imago-représentation du mort- mais est formé sur une valeur de forme, d'aspect ou d'allure C'est l'*Anblick*, le « coup d'œil » ou la vue présentée, tendue vers nous par la chose.

Heidegger précise ensuite que ce sens peut s'étendre à l'*Abbild* ou copie, décalque, portrait ou reflet comme on dit d'une photo. C'est une copie d'une chose présente, ou bien au *Nachbild*, imitation ou reproduction d'un étant disparu, et au *Vorbild*, modèle d'un étant à créer. Heidegger se place donc devant l'image-aspect immédiat, puis sur la « triplicité mimétique » : portrait/restitution/modèle.

Heidegger y ajoute le sens très large de « vue en général », sans qu'on sache s'il s'agit d'un étant ou d'un « non-étant ».

On peut formuler le problème ainsi: Comment toute prise-en- vue trouve sa condition dans une prise-en-vue primordiale? Comment cette mise-en-vue du schématisme doit être envisagée quant à sa constitution native?

L'élucidation précise que le mode ordinaire du *Bild* est l'intuition empirique, laquelle est toujours celle d'un « ceci-là ». Un tel ceci peut englober une multitude de ceci. Heidegger rappelle ainsi l'intuition en général en tant que régime de saisie de la présence, singulière et plurielle, mais toujours durablement UNE, précisément en tant que saisie-en-présence (c'est sa définition kantienne). Il précise qu'en le nommant « vue », *speciès*, on parle du paysage comme s'il nous regardait ; en latin, *speciès* peut avoir les sens actif ou passif de « vue », de même que *visus* ou *adspectus*.

Il pose ensuite que toute image dérivée n'est qu'une « copie de cela qui se montre immédiatement comme *Bild* ». Toute copie copie bien la chose et le se-montrer de la chose.

Heidegger vise ceci, que le premier sens de l'image, le se-donner-à-voir et le offrir-sa-vue, le *aussehen*, le -avoir l'air- en se montrant de toute chose comprise en même temps

[53] Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Trad. Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Paris, éd. Gallimard, 1953.

« comme si elle nous regardait », au sens de voir-dehors, forme la valeur originelle et propre de l'image, qui se conserve au fond de toute reproduction.

Une réserve linguistique s'impose ici à nous: Sartre a exposé différemment ce « comme s'il nous regardait », où il serait moins voyant que « vu », s'agissant d'un immeuble vide dont la fenêtre le regardait, dans « *L'Être et le Néant* », et en outre lors de l'épisode des crabes sous mescaline qui le poursuivaient lorsqu'il travaillait sur l'Imaginaire.

Mais il semble bien que ce soit là un problème de traduction entre latin, allemand, français. Précisons sur la langue allemande et Heidegger, que le masque mortuaire dont il s'agit, fut-ce celui de Pascal dans l'exemple français, semble concluant sur la mort de l'image, mais il en ressort qu'on est bien heureux d'avoir la langue allemande comme langue maternelle, comme pour Heidegger la parole et le séjour des anciens grecs.

Et qu'en est-il de ceux qui ne la connaissent pas ?

Les chinois et les Arabes sont-ils condamnés à ne rien savoir sur l'image, s'ils ne savent pas lire Heidegger en allemand ? Bien plus tard, en 1973, au séminaire de *Zahringen*, Heidegger dira que :

« Le dasein est « face à face avec ce qui est lui-même et non plus avec une représentation par exemple, si, me remémorant, je pense à René Char aux Busclats, qu'est-ce qui m'est donné là? C'est René Char lui-même! Non par je ne sais quelle « image » par laquelle je serai automatiquement référé à lui ». [54].

En 1929, l'image est toujours l'ipséité de -et- dans l'acte d'un se-montrer. Il en va de même pour un tour de plus, si on reproduit la reproduction, faisant ainsi un tableau d'un portrait par exemple la Madona de Raphael, et le prenant de plus comme exemple, dans une configuration en abyme:

« Par exemple, on fait une photo d'un masque mortuaire ». Cette photo nous montre elle-même et le masque lui-même, et cela même que montre le masque, à savoir « le mort, tel qu'il apparaît, se montre ou se montrera ».

L'image première se montre comme un regard tourné vers nous. L'image fait image en ressemblant à un regard. L'image montre, fait montre, se montre comme le « monstre et le monstrueux », ainsi que Derrida l'a avancé dans « *Glas* »[55]. L'image est toujours l'image (monstration) d'une image (ressemblance.). L'image est « sage comme une image », la Dite *Sage* en allemand (ou *Spracht)* le Dict art de faire activité de la passivité même. Ce « avoir-l'air-et-regarder » est translittéré du grec : « *eidos, idea*». On pense à ce qu'il écrira sur « *Aléthéia* », l'Idée platonicienne en tant que « joug », jugulant la

[54] Martin Heidegger, Question IV, Paris, éd. Gallimard, 1976, p. 322.
[55] Jacques Derrida, Glas, Paris, éd .Galilée, 1995.

vérité (*aléthéia,* non-retrait), au se-dévoiler[56]. L'*idéa* prend un tour dévoilant-éblouissant. En 1942, il écrira que l'*idéa* telle qu'il l'interprète (forme limitative) conserve pourtant quelque chose de l'*aléthéia*.

Le schème kantien comme « règle prévoyante » (*vorstellung*). Ce préalable de la vue sur la vue, cette anticipation de (et) dans l'appréhension sera dite « former la marque de la finitude » (§ 21 du *Kantbuch*). Aussi, le temps est-il « l'image-pure » ou l'image-schème » (§ 22). Aucun présent qui ne soit donné sans être précédé de la pré-donation de sa donabilité qui ne soit identiquement sa recevabilité.

En pensant aux analyses de l'être-à-la-mort, on est tenté de discerner un parallèle strict entre l'impossibilité d'un *intuitus originarius* et l'impossibilité de me substituer au mourir du mourant. « Personne ne peut mourir pour moi ».

Quant à Heidegger, visiblement, l'image va de la mort à la mort, comme elle aura été de l'*imago* des ancêtres, des imagines latines jusqu'à l'évanouissement de l'imagination kantienne dans le sublime. Au fond de toute image, il y a l'inimaginable s'imaginant : il y a le mourir du se-présenter encore une fois, donnant congé à *l'intuitus originarius* qui serait sans image fixe ni définie. Copie de copie, autant qu'image d'image.

Cette *intuitus originarius* serait réduite à résorber d'avance toute image, toute *intuitus intellectualis* dans sa pure et simple Unicité primordiale. Au fond de l'image, il y a l'imagination et au fond de l'imagination il y a l'autre, la vue sur l'autre et l'autre en tant que vue, en tant qu'autre de la vue, non-vue prévoyante.

Le dernier effet du masque mortuaire est de masquer l'imagination elle-même, tout en la découvrant morte sous le masque. Morte et par conséquent, respectivement, ayant été : elle aura toujours déjà commencé à (s') imaginer et à s'imaginariser.

Concernant l'imagination en question, le secret du schématisme transcendantal, son « art secret », comme l'écrivait Kant, c'est qu'il n'y a pas d'imagination comme telle, identifiable et appropriable selon une logique du propre latin (proche, propre…). Morte, libre ou créatrice, l'imagination reste aussi inimaginable.

Nous reviendrons sur « *Kant et le problème de la métaphysique* », texte essentiel et prodigue de Martin Heidegger sur la conceptualisation de l'image/imagination chez Kant, le *Kantbuch* des cours de 1929, pour la compréhension d' « une logique du supplément », articulée autour du concept de « suppléant, supplément d'origine, comme chez Derrida, et d'un « Imaginal » (*'Alam al-mitha*l) radical, bien relevé dans « *l'imagination créatrice dans la philosophie soufie d' Ibn Arabî* », telle que la propose

[56]Martin Heidegger, La Doctrine de Platon sur la Vérité, .Question II, Trad. André Préau, Paris, éd. Gallimard, 1968.

un autre traducteur de Heidegger, le philosophe dit « orientaliste » Henry Corbin, celui-là même qui a instauré le concept de l' « imaginal », de l' « historial », et celui de la réalité humaine, pour « *da-sein* » dans sa traduction par ailleurs controversée de « Qu'est-ce que la métaphysique ? ». Traduction qui a été reprise par Jean-Paul Sartre dans *l'Être et le Néant,* et pour Christian Jambet étudiant la pensée des Orientaux.

Cette problématique spécifique de l'imagination créatrice, appelée transcendantale par Kant, Fichte, Schelling, Novalis, aussi par Hegel comme « fantaisie productrice ou imagination reproductrice », et ensuite par Bachelard, s'inscrit dans une tradition philosophique puissante, est absolument fondamentale pour comprendre la pensée des Orientaux, selon le spécialiste de l'Orient Christian Jambet, qui succéda à Henry Corbin.

Cette dimension autonome de l'Imaginal, combinée avec une source néo-platonicienne, se retrouve chez tous les philosophes soufis en Islam, et par nous scrutés attentivement en commençant par Ibn Arabî, Ibn Sinâ, Al- Hallâj, Sohrawardî, jusqu'à Mollâ Sadrâ Chirazî.

La dimension d'être-à-la-mort, d'être-pour-la-mort nous reviendra en Iran ismaélien à Alamût, avec les philosophes Sejastani et Nazoreddine Tusî, dont l'inspiration révolutionnaire provenant d'Aristote, était de « Se conduire en immortel ».

Nous posons comme pierre d'attente de rechercher plus loin dans quel contexte historique, et à quelles conditions théoriques, l'œuvre de Mollâh Sadrâ est bien, pour Christian Jambet, « le point conclusif de la philosophie islamique » ? Quelle serait donc l'image de synthèse des images ? Une vue qui opère comme un dire, une énonciation performatrice d'une vision « ceci est une chose »?

Mais d'un autre coté, multilatéralement, l'art ne peut pas être une observance religieuse à suivre ni de lui-même, ni d'autre chose. Donc, il n'y a sans doute pas d'art religieux, ni d'art de propagande pour un parti, et notamment pas d'art qu'on puisse dire comme « signifiant majeur », et autrement que par « adjectivation » : Chrétien, « musulman », ou « juif », sans plus[57].

Ou plutôt, on observe des pratiques artistiques qui se présentent dans l'instant présent comme un présent divin, dans toutes les représentations cultuelles et culturelles. Ces arts proviennent et dérivent différemment dans l'histoire de toutes les religions monologo-théistes reconnues du tronc abrahamique. Les arts en question viennent les fragmenter et se fragmenter de l'intérieur en multiplicités singulières. Ces différents arts de

[57] Comme le montre Alain Badiou (Circonstances n°3, éd. Lignes &Manifeste, 2005.) lorsqu'il affirme qu'on ne doit pas utiliser le mot juif comme signifiant – maître mais seulement comme adjectif.

l'image ne sont rien d'autre que des mesures de fragmentation à l'œuvre dans les religions instituées et les cultures ritualisées.

Lors d'une rencontre avec Mustapha Chérif,—sur cette familière autant qu'« *unheimlich* » (tout autre que familière, donc étrangère, inquiétante) différ*a*nce culturelle par le biais très peu « dés-orienté » de sa « *nostalgérie*[58] », à propos de l'Espagne et du Maghreb, —Jacques Derrida déclarait :

« Je suis d'accord avec vous sur la nécessité d'engager une déconstruction de la construction européenne au sujet de l'Islam. L'opposition si conventionnellement reçue entre le Grec, le Juif, et l'Arabe doit être suspectée. Il se trouve que ma famille était en Algérie avant la colonisation et venait probablement de cette Espagne, qui a vue la pensée grecque, la pensée arabe et la pensée juive se mêler de façon si intime. Je n'opposerai pas l'Orient à l'Occident, surtout quand il s'agit de l'Algérie. D'abord, la culture arabe et musulmane ou arabo-musulmane de l'Algérie et du Maghreb est aussi bien une culture occidentale. Il y a des islams. Il y a des occidents ». [59]

Pouvons-nous universaliser cette position affirmée de Jacques Derrida à l'égard de l'imaginaire distinction: Orient/Occident, et transférer son affirmation à tous les arts dits islamiques, et notamment à l'égard des arts persans, sans en omettre l'esthétique d'un style, du « mode de vie soufi », conceptualisé par Christian Jambet qui est l'art de la philosophie? Comment interpréter aujourd'hui une miniature persane de Sultan Mohamed, qui décrit ce poème déclamé de Hafiz Chirazî, une coupe de vin à la main, en galante et belle compagnie?

« La nuit dernière, j'ai vu les anges qui frappaient à la porte du cabinet,
Qui façonnait l'argile d'Adam pour en façonner des coupes,
Ceux qui résident au-delà du voile sacré, les purs de l'univers angélique,
M'ont tenu compagnie, à moi, le mendiant des rues, pour boire le vin de l'ivresse.
Les cieux n'ont pu supporter le fardeau du secret ».

Quelle pertinence pourrait donc avoir de nos jours une remarque comme : Tout le monde est ivre, y compris les anges sur le toit ? Ou de se demander si ce poème est mystique ou athée ? Beau ou pas beau ? Esthétique ou inesthétique ? Exotérique ou ésotérique ?

[58] Jeu de mot contractant nostalgie et Algérie formé par Derrida.
[59] Mustapha Chérif, Islam et Occident ; Rencontre avec Jacques Derrida, Paris, éd. Odile Jacob, 2006, p. 65.

Ce qui est en jeu, et ici mit en jeu dans la présente configuration, c'est l'existence et l'actualité de toute « esthétique ». Qu'est ce qui définit l'esthétique aujourd'hui ?

Nous retiendrons pour concept, à titre provisoire, la définition d'Alain Badiou dans « *Petit manuel d'inesthétique* »[60], qui comporte deux choses différentes:

-Un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art.

- Un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime.

Nous mettrons en œuvre les concepts définis ici comme problématique au sens d'une formalisation axiomatique ou/et d'une systématique au sens de Roland Barthes comme configuration de la problématisation: image/imaginaire/, imagination/imaginal, image elle-même problématique (au sens kantien d'une Idée de la Raison comme simple possibilité, à distinguer du catégorique et de l'assertorique).

Toute assertion sur une ontologie de l'image paraît impossible. Un « agencement collectif d'énonciation», agencé sur le modèle des machines désirantes créées par Gilles Deleuze et Félix Guattari, nous permettra de regrouper et problématiser un « corpus théorique», une multitude de concepts autour d'une problématique du « jeu de la différence », par écrit : Jeu de la différ*a*nce (Derrida), revenant au jeu des différences, multiplicités singulières se *différen*$\frac{t}{c}$*iation* au pluriel, non-coïncidence dans le temps avec différemment, et non-coïncidence dans l'espace avec le différé.

Et ceci, sur l'exemple d'une thématique, et d'un agencement machinique d'énonciation comme: « l'Amour Courtois » (poétique et miniature persane), qui a été suggérée par René Schérer à propos de la littérature, dans son Hommage à Gilles Deleuze. Sa remarque selon laquelle la « mimétique benjaminienne serait l'équivalent du devenir (devenir-enfant, devenir animal des pulsions, chez Gilles Deleuze) est très prometteuse »[61]. Problématisation en mouvement, ce geste théorique nous renvoie au réseau problématique de l'Imagination « imaginale » dans le Shî'isme iranien, qui s'inscrira et s'articulera surtout avec Henry Corbin, dans une problématique (classique de Platon à Heidegger, puis heideggérienne avec des différences notables) de la *mimèsis* (imitation, copie, mais surtout contrefaçon), et de la *poiésis* (activité créatrice, pro-duction), en relation avec l'*aléthéia* (vérité, non-retrait, dés-envoilement, dés-installation), et par ailleurs d'une dimension métaphorique du Jeu comme symbole du monde, qui se mimera elle-même dans le miroir réfléchi, (pré)réflexif, à la réflexion dans tous les arts, à

[60] Alain Badiou, Petit manuel d'inesthétique, Paris, éd .Seuil, 1998.
[61] René Schérer, Enfantines, Paris, éd. Anthropos, 2001.

défaut de l'Art.

Il y a une dialectique des traductions de Heidegger dans le temps, ou plutôt une « dialogique » constante depuis Héraclite jusqu'à Jean Beaufret, Eugen Fink, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Kostas Axelos, tous également dans la trace et la dissémination de Heidegger, entre « le jeu et la mimésis », avec les « mimêmes » sur lesquels se jouera notre problématique heideggérienne, avec cette étrange et inquiétante différ*a*nce, qui la constitue autant qu'elle l'entame.
Détruire le privilège du présent-maintenant, reconduit toujours sur le chemin heideggérien, à une présence qu'aucun des trois modes du présent (présent-présent, présent-passé, présent-futur) ne peut épuiser, terminer, mais qui en assure au contraire l'espace de jeu depuis une quarte dont il faut penser l'en-jeu. La quarte peut être gardée ou perdue, risquée ou réappropriée alternative toujours suspendue au dessus de son « propre » abyme, ne gagnant jamais au jeu qu'à s'y perdre. C'est le don et la perte qui se trouvent à l'origine de toute dissémination.

D'entrée de jeu, historiquement, la problématique philosophique en œuvre dans notre démarche, et organisant un type d'organon, peut être qualifiée de (post)kantienne, en un double sens :

D'abord, Kant, surtout dans la *Critique du jugement*, a mis en scène avec une rigueur inégalée les conditions de possibilité de l'esthétique, de l'imagination et de l'art avec des critères de jugement critique immanents à la Raison. C'est un intérêt propre à la Raison que de trouver le « libre jeu des Facultés » et des désirs configurant une esthétique.

En second lieu, il se trouve que Martin Heidegger a exposé ce qu'il en est de l'image et de la représentation, surtout à partir de « *Kant et le problème de la métaphysique* », et que ce *Kantbuch* des cours de 1929 mérite la plus grande attention pour y penser l'image, en regard d'un masque mortuaire.

Cette double articulation, cette charnière autour de Kant « et / ou » Heidegger, présentée dans les écrits et les traductions d'Henry Corbin, poursuivie par Christian Jambet sur les philosophes de l'« Imaginal », et aussi les artistes de l'Amour Courtois en Perse, constitue une pièce charnière, maîtresse du jeu, et décisive pour présenter notre plan et formuler notre problématique, et nous nous attacherons particulièrement à leurs travaux.

La problématique en question s'articule en organon, se problématise et se conceptualise autour du « *jeu comme symbole du Monde* », dans l'ordre sensible de cette

finalité sans fin et de la légalité sans loi du jugement esthétique après Kant et Schiller dans « *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [62]», à laquelle le grand poète romantique Friedrich Hölderlin ne fut pas indifférent (ce que Jean Laplanche analyse dans « *Hölderlin et la question du père* »), qui prônait la liberté ludique sans illusion, reprise par Herbert Marcuse.

La problématique du Jeu du monde s'est déployée autour de la pensée de Martin Heidegger, déjà citée sur Platon et Kant, et puis à propos de Schelling, d'Hölderlin et de Nietzsche, mais également par un retour aux anciens grecs anté-socratiques pour leur *dict* (logos d'Héraclite, le Poème de Parménide, La parole d'Anaximandre…) sur ce qu'il en est de l'être en question, de l'Être en tant qu'être et temps, identité et différence, dans le discours de la métaphysique dite occidentale.

Heidegger déclare à propos du jeu, comme cela est rapporté par Ferdinand De Towarnicki: « Mais ce jeu seul est l'essence. C'est l'Un, l'Unique. Rien n'est sans raison. Être et Raison : le Même. L'Être en tant qu'il fonde n'a pas de fond. C'est en tant que sans fond qu'il joue le Jeu que nous dispensons, en jouant, l'être et la raison. Reste à savoir de quelle manière nous entendons les thèmes de ce jeu, si nous entrons dans le jeu et jouons le jeu »[63]. Ceci étant, qu'en est-il d'un masque mortuaire en photo ? Quelle image en ressort donc, à titre d'exemple, en fin de jeu ?

Heidegger écrivait dans *l'origine de l'œuvre d'art* : « Un temple grec n'est l'image de rien »[64], ce que Jean Beaufret interprète dans son cours de 1959 sur Aristote, comme : « L'œuvre d'art n'est à l'image de rien ». On remarquera ici comme ailleurs l'importance colossale du jeu des différentes traductions pour entendre Heidegger.

Cela s'origine depuis le séjour grec de la pensée à son aurore, depuis Parménide (*Moira*) et les différents fragments d'Héraclite dit l'Obscur, à Ephèse, sur la *poiésis* et la techné, aux deux sens d'art et de technique[65]. Héraclite proclamait : « Le Temps (*aîon*) est un enfant qui joue au tric-trac »(ou aux pions). Et aussi : « La foudre de Zeus (L'instant rapide comme l'éclair) gouverne l'univers ».

La pensée de ce maître de vérité dont l'oracle est à Delphes, ne dit rien, ne cache rien, mais elle fait signe. Ce grec d'Ephèse, en Turquie, énonce énigmatiquement de ceux qui l'écoutent : « Eveillés, ils dorment », des fragments de discours (logos) sur l'être en devenir de la Totalité, elle-même fragmentaire et fragmentée, mais ouverte. A partir de

[62]Friedrich.V.Schiller, Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme, trad. Robert Leroux, éd. Aubier, 1943.
[63] Ferdinand De Towerniki : Martin Heidegger, Souvenir et chronique, Paris, éd. Rivages Payot, 1999, p. 51.
[64]Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, éd. Idées/Gallimard, 1956.
[65] Ibid., Logos.frag.50 : Aléthéia, frag.16.

lui s'agence la généalogie recensée du « *Jeu comme symbole du monde*» [66].

Ce jeu-là se trouve prononcé sentencieusement par Kostas Axelos, avec un statut historico-mondial, comme manifestant: « l 'Être en devenir de la Totalité fragmentaire et fragmentée du monde multidimensionnel et ouvert ».[67] Tout n'est pas séduisant dans la pensée heideggérienne de Kostas Axelos, comme lorsqu'il persifle sur la religion avec les effets pervers de la mimésis, avec son ironie socratique cinglante:
« Le dieu de l'Islam et du mahométisme entre en scène après le déroulement de la dernière religion, le christianisme. Le Coran est une œuvre abâtardie et désertique, une reprise provinciale de ce qui s'est déjà joué historico-mondialement. Ainsi quand il nous dit : « La vie n'est qu'un jeu et un passe-temps », par opposition à la vie future, seule sérieuse, et au temps divin et éternel, ce n'est qu'une redite». [68]
C'est par souci d'objectivité devant l'histoire de la philosophie qu'il faut bien scruter son apport. Il est vrai que la problématique grecque de la mimésis/imitation, image-copie, contrefaçon/poiésis a bien été reconduite par certains philosophes musulmans, ailleurs qu'en Perse. Nous verrons dans « *Le livre des sources* » de Séjastanî, que la *mimésis* (*mouhâquet* en arabe), la répétition de l'Idée par l'existant sensible est le passage immédiat du symbolisé au symbole, d'un foyer générateur à la circonférence qu'il engendre. La forme sensible n'est pas le vêtement extérieur et inessentiel de l'Idée, mais sa présentation même par le Mahdi, Grand Résurrecteur et son « *Qa'îm/ Zaïm* ».

Cela remonte au loin, depuis la pensée aurorale des Grecs antiques, anté-socratiques, jusqu'à la mimésis-aléthéia du nom de Socrate-Platon, qui déploie son Jeu dans l'errance érotique de la vérité subjuguée par l'Idée, femme qui se dé-robe, *Aléthéia*. Kostas Axelos pense judicieusement cet accord discordant des Facultés dans le jeu du sensible, comme on le trouve dans le fragment d'Héraclite : « Harmonie et tension des contraires/ La flèche dont le nom est vie (*bios*), et dont l'arc est la Mort/ L'arc et la Lyre », et l'applique au monde par un signe onto-typographique spécifique (ou / et)». [69] Cette problématique héraclitéenne qu'on peut nommer « Jeu de la mimésis et des différ*a*ntes différences », se trouve conceptualisée en tant que « corpus » et englobant, par un agencement collectif d'énonciation, scandé et ponctué notamment par les noms d'Héraclite, Kant, Schiller, Nietzsche, Heidegger, Eugen Fink, Jean Beaufret et Kostas

[66] Eugen Fink, Le jeu comme symbole du monde, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, éd. Minuit, 1966.
[67] Kostas Axelos, Le jeu du Monde, Paris, éd. Minuit, 1969, p. 157.
[68] Ibid., p. 243.
[69] Kostas Axelos, Vers la pensée planétaire, Paris, éd. Minuit, 1964.

Axelos avec toute la Collection, et la Revue Arguments, aux Editions de Minuit autour des années 1960/1980 : Edgar Morin, Jean Duvignaud, François Chatelet, Henry Lefebvre, Herbert Marcuse

En supplément dès l'origine, l'équipe d'Arguments peut évoquer également quelques phrases à citer sur le Jeu et le travail, sans l'élever au rang de concept, chez le jeune Marx dans « *les manuscrits de 1844* », et aussi lorsqu' arrivé à maturité,
Karl Marx note dans « *le Capital* » le développement d'un « libre jeu des forces productives », délivrées de la séquence: aliénation/exploitation, Etat/libéralisme économique. Il en va de même aussi chez Hegel, quand il évoque l'enfant-artiste qui invente l'art, «en jouant à faire des ronds dans l'eau ».

Dans les sciences « humaines », les concepts de jeu (de dés ou à la roulette), et de « bricolage » avec les moyens du bord qui lui préexistent donc, s'avèrent justes pour traiter des créations comme les Mythologiques, reposant sur la « créativité » linguistique, artistique et mythique, et se trouvent bien développés et définis par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, dans « *La Pensée sauvage* »[70].La sociologie prend en considération l'« imagination sociologique », définie par C.Wright-Mills, qui permet de « comprendre la vaste scène historique du point de vue de la vie intérieure et de la carrière d'une variété d'individus ». Partant d'une situation réelle, cette microsociologie procède à la « reconstruction utopique » (puisqu'hypothétique) d'un ensemble global, de ce que Marcel Mauss appelait « un phénomène social global ».
Ainsi, Jean Duvignaud, au sens où Marx « construit une « classe », et où Max Weber construit un « type idéal », opère la reconstruction utopique de *Chébika,* un village tunisien de 300 habitants de la montagne du centre ouest tunisien, à partir de toutes les études scientifiques enregistrées, et surtout des « études de cas de *Chébika,* en situation dégradée de déréliction par la bureaucratie de Tunis, où « les villageois ne jouent même plus à jouer le jeu ».
Ils improvisent leur avenir imprévisible, et l'inventent en mimant avec théâtralisation un dialogue qui n'a pu se jouer pour de vrai dans leur cadre social traditionnel. Il s'agit ici du jeu d'un acteur de théâtre qui improvise sa propre vie sur place ou enregistré et monté par un cinéaste nommé Jean -Louis Bertellucci tournant « *Les remparts d'argile*».

Des psychanalystes, avec Mélanie Klein et Winnicott, ont dégagé une « pulsion de jeu » spécifique chez les enfants et adolescents, après Freud traitant du « *Fort-Da* », va-

[70] Claude Lévi-Strauss, La Pensée sauvage, Paris, éd. Plon, 1966.

et-vient provoqué par compulsion de répétition en jouant avec la bobine de fil, dans « *Au-delà du principe de plaisir* ». Jacques Lacan a montré le processus de dénégation (la *Verneinung*, la *Verwerfung*, la *Verleugnung*), comme point de départ d'une opération qui ne consiste pas à nier ni même à détruire, mais bien plutôt à contester le bien fondé de ce qui est, affecter ce qui est d'une sorte de suspension, de neutralisation propre à nous ouvrir au-delà du donné un nouvel horizon non donné. C'est bien une certaine « image » qui constitue le principe du masochisme, repris par Gilles Deleuze[71].

Le meilleur exemple d'une telle image, invoqué par Freud, est celui du fétichisme : le « fétiche » est l'image ou le substitut d'un phallus féminin, c'est-à-dire un moyen par lequel nous dénions que la femme manque de pénis. Le fétichiste élirait le dernier objet qu'il a vu, enfant, avant de s'apercevoir de l'absence (la chaussure, par exemple, pour un regard qui monte du pied) ; et le retour à cet objet, à ce point de départ, lui permettrait de maintenir en droit l'existence de l'organe contesté.

Il se trouve conceptualisé un « stade du miroir » chez Lacan, jeu « mimétique », où l'enfant, miroir et image du corps de sa mère, dans une relation unaire, ou imaginaire spéculaire-duel où il ne fait qu'un avec la mère, en vient à se voir comme ego, reflet de son reflet dans le miroir, et alors « anticipe une image orthopédique de sa totalité ».

Tous ces exemples semblent prouver que les schémas du Jeu ne manquent pas de partisans sérieux, non plus que les partis pris des différentes différ*a*nces dans le jeu des jeux. Mais, pour relancer les différents jeux, comment faire la différence entre eux? Et comment faire la part du jeu dans leurs différentes images, y compris dans les effets les plus pervers de la mimésis, et la différ*a*nce culturelle de l'imaginal Soufi?

Du point de vue linguistique, pour en définir le sens, l'étymologie du mot image met en jeu et en balance différents sens de l'image: imago est dans « imitor », et renvoie à l'imitation, qu'il est sans doute possible de rapprocher de *aemulus*, émule, émulation/ rival, ce qui rentre bien dans notre questionnement itinérant sur les « mimêmes », unités distinctives minimales de la *mimésis*, et leur lexique, voir la *panto-mime (*carnaval où chacun mime tout le monde).:

Imagination/Image/imaginal / Imaginaire/ symbolique/réel/mimes/ mimésis :

avec une économie générale des articulations de la mimésis, jouant avec des « *Iconèmes* » : unités distinctives de figuration, analysées par K. Susan Langer, [72] et des « *mimêmes* » : unités distinctives de sens dis-simulés/dis-séminés, de ressemblances et

[71] Gilles Deleuze, Présentation de Sacher-Masoch, Paris, éd. Minuit, 1967, p. 29sq.
[72] Katherina Susan Langer, Feeling and form, New-york, Charles Scribner's Sons, 1953.

semblances, des doubles/doublet « empirico-transcendantal chez Foucault » doublons, ou « simulacres », avec la valeur singulière qu'y accorde Gilles Deleuze dans « *Logique du sens* », concernant le Monde des Idées dans le renversement du Platonisme, où « le modèle bascule avec la copie ».

Comment régler le jeu souverain des images, aussi bien dans l'ordre de la vérité (*aléthéia)* que dans une économie générale des semblances et simulacres (*mimésis*)?

Une telle économimésis des articulations[73]existe depuis 1971, réunie au(x) tour(s) d'un agencement collectif d'énonciation : « agacinski, derrida, kofman, lacoue-labarthe, nancy, Pautrat »; ainsi qu'une thématique des jeux de la présence et de la re-présentation, rassemblée autour de Kostas Axelos et de la Revue Arguments dans les années philosophiques de l'après mai 1968.

Ces multiples agencements machiniques, entre les Maisons d'Edition et les Universités du monde entier, recensent à notre disposition une bibliographie considérable et un « corpus » théorique conséquent pour notre recherche. Le dit « corpus » met en jeu un appareil critique de concepts qui peuvent être rassemblés dans un organon, et en outre de multiples puissances intensives, pour mettre en valeur et en mouvement le jeu des différ*a*nces, et les différents enjeux mis en Jeu, en totalité comme unilatéralement (ou / et) multilatéralement.

En opérant avec des concepts eux-mêmes opérateurs, opératoires et opérationnels, cette stratégie complexe de ces « *signes-tenseurs* » dont parlait Jean-François Lyotard, s'est déployée dans une (post)moderne pragmatique du discours. En vue de différen$\frac{t}{c}$ier les variations de l'image, de l'imagination, de l'imaginal et de l'imaginaire qui entrent en jeu dans le schématisme transcendantal, il convient d'en configurer l'importance décisive autant que décisoire, d'entrée de jeu, et de les évaluer si ce n'est les trans-valuer, en comparant différentiellement quant à leur valeur, le « jeu des différ*a*ntes différences ». Ce jeu qui questionne l'homme se joue, dé-joue, et re-joue avec l'enjeu nommé « homme, ou plutôt *l'humanitas de l'homo*», joueur joué ou jouet, à l'intérieur du concept problématique de l'Eternel Retour du Même, qui n'est pas l'Identique, ni le semblable ressemblant, ni la similitude si différente de l'égalité, ni la (dis)simulation de la mimésis à l'intérieur du Jeu sérieux mais enjoué du jeu des mots, Grand jeu qui questionne l'homme dans sa « destin- errance ».

Nietzsche est longuement discuté par Heidegger sur l'affirmation qu'il jette en un coup de dés, clamant l' « Eternel retour de la différence », geste repris par Mallarmé. Ce

[73] Jacques Derrida et al. Economimésis des articulations, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1971.

Nietzche souffrant réclamait comme un forcené à Sils-Maria, l'éternel retour de sa souffrance. Ce qui peut faire problème à bien y penser cette « oubliance active », et ce « penser poétiser » qui dépassait la fin de la métaphysique, à l'insu de Heidegger.
Il y a une multitude de différences. Mais, entre ces différentes différences, comment faire la différence ? Il est possible de scruter différents cas de figure, et de formulation :

Différent au sens de « différen*d* » (*polémos*), conflit entre les rivaux mimétiques prétendant au titre d'amant, ou à l'idée platonicienne, chez Lyotard, Derrida et René Girard selon une logique du bouc émissaire, ou du *« pharmakon* », drogue doublée d'un remède. Sorcier et guérisseur (à la manière de Socrate). En résumant sa théorie de sacrifice, René Girard enracine la rivalité désirante, dans une psychologie de la haine réciproque sans terme impliqué par la chose même du désir, du fait de sa nature précisément mimétique.
Tout désir est désir du désir de l'autre (et non immédiatement désir d'objet), toute structure de désir est triangulaire (comportant l'autre- médiateur ou modèle - dont le désir imite le désir), tout désir est donc originellement entamé de haine et de rivalité bref, l'origine du désir, c'est la mimésis, - le mimétisme - et nul désir ne se forme jamais qui ne désire aussitôt la mort ou la disparition du modèle ou du personnage exemplaire qui l'a suscité. Telle est la raison pour laquelle, aux yeux de René Girard, « la mimésis rencontre la violence et la violence redouble la mimésis »[74].

Remarquons que René Girard n'a pas démontré la réalité des rites sacrificiels qu'il avance sur le différen*d* et le conflit d'origine, et n'envisage guère la possibilité de meurtres symboliques, ni l'éventualité de criminaliser le fait premier de la représentation théâtralisée et de la mise en « scène primitive », comme dans les grandes tragédies grecques (Œdipe roi, Œdipe à Colonne, Antigone, ou la généalogie des Atrides…).
Il rentre ainsi dans les débats classiques de la psychanalyse, sur le caractère réel ou reconstruit après-coup de la scène primitive, entre le meurtre du père de la horde primitive dans « *Totem et tabou* »[75] de Freud et son débat avec Sandor Ferenczi.

Les différents individus sont non seulement sujets à la différence, mais en proie aux différends, mettant au coup par coup leur vie en jeu. Jean-François Lyotard discerne une sourde différence au dessous de l'écriture, semblable aux hululements du Tintoret, une stridence de la voix dans la gorge, cri d'appel à l'inouï, en appel à la présence d'un

[74] René Girard, Système du délire, Critique n°306, nov.1972, p. 967, repris dans : La violence et le sacré, Paris, éd. Gallimard, 1972.
[75] Sigmund Freud, Totem et tabou, Paris, éd. Payot, 1990.

autre monde « Pas nécessairement infernal ou paradisiaque, pas seulement monde d'après la mort : un au-delà présent, cet exemple oxymore qu'est l'art : il s'exerce à inciser dans la présence bien entendue une présence inaudible. Mais l'œuvre d'art, l'écriture exigent en outre que l'excèdence soit suppliée et voulue. »[76].

Il y faut un style, écrivait Malraux ! « Les mosaïques de Byzance n'en expriment pas les tortures, les plus belles sculptures de la civilisation aztèque n'en expriment pas les massacres. L'horreur des crucifix les plus espagnols est fondamentalement différente d'un supplice. Si atroce que fut un temps, son style n'en transmet jamais que la musique. Le musée imaginaire est le chant de l'histoire, il n'en est pas l'illustration ».[77] Le style invente des formes pour attraper l'inouï. Il n'est pas illégitime de renvoyer à la ren$\frac{t}{c}$iation des flux pour les multiplicités singulières chez Gilles Deleuze[78], au sujet des différences d'intensité et de potentiel, distinguant la répétition nue et la répétition vêtue dans sa différence spécifique, distinguant les places respectives de l'imagination, de la dialectique et de l'esthétique dans le jeu des différences. La répétition est partout, tant dans ce qui s'actualise, que dans l'actualisation elle-même.

« S'il appartient à la pensée d'explorer le virtuel jusqu'au fond de ses répétitions, il appartient à l'imagination de saisir les processus d'actualisation du point de vue de ses reprises « et/ ou » de ses échos.

C'est l'imagination qui traverse les domaines, les ordres et les niveaux, abattant les cloisons, coextensive au monde, guidant notre corps et inspirant notre âme, appréhendant l'unité de la nature et de l'esprit, conscience larvaire allant sans cesse de la science au rêve et inversement. A la différence du concept, l'Idée toute entière est prise dans le système mathématico-biologiste de la *différen*$\frac{t}{c}$ *iation* »[79].

Mais mathématiques et biologie n'interviennent ici que comme des modèles techniques pour l'exploration des deux moitiés de la différence, la moitié dialectique et la moitié esthétique, l'exposition du virtuel et le procès de l'actualisation. L'idée dialectique est doublement déterminée, dans la variation des rapports différentiels et la distribution des singularités corrélatives (différenTiation).

L'actualisation est doublement déterminée dans la spécification et la composition (*différen*$\frac{t}{c}$*iation*) ». Pour ce qui est de la référence permanente de Gilles Deleuze à la volon-

[76] Jean-François Lyotard, La chambre sourde, Paris, éd. Galilée, 1998, p. 107.
[77] Ibid., 107sq.
[78] Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, éd. P.U.F, 1968, p.283sq.
[79] Ibidem,

té de puissance nietzschéenne, remarquons que la force n'y est jamais présente elle-même. Elle n'est qu'un jeu de différences et de quantités. Il n'y aurait pas de force en général sans la différence entre les forces. Elle n'est que l'élément différentiel des forces. Et ici, la différence de quantité compte plus que le contenu de la quantité, que la grandeur absolue elle-même.

Toutefois, Deleuze maintient sa position de l' « unité du jeu des différences », car le jeu qui procède à la distribution des simulacres assure la répétition de chaque combinaison numériquement distincte. La répétition dans l'Eternel retour apparaît sous tous ces aspects comme la puissance propre de la différence. L'Eternel Retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le dispars, le hasard, le multiple et le devenir.

Et, lorsque Deleuze remarque à la suite qu'une troisième puissance manque, et que c'est la dramatisation, on peut se demander si cette exigence de dramatisation et de représentation théâtrale ne redonne pas une certaine prépondérance à la mimésis sur l'unicité du Jeu ?

Cette perspective unitaire est bien différente de celle d'un Kostas Axelos : « Le jeu de l'homme-le fragment questionnant- correspond, articulé ou désarticulé, par rapport à lui, au jeu du monde ».[80] Gilles Deleuze écrivait, dans « *Nietzsche et la philosophie* » : « La quantité elle-même n'est donc pas séparable de la différence de quantité. La différence de quantité est l'essence de la force, le rapport de la force avec la force. Rêver de deux forces égales, même si on leur accorde une opposition de sens, est un rêve approximatif et grossier, rêve statistique où baigne le vivant, mais que la chimie dissipe »[81].

Toute la pensée de Nietzsche n'est elle pas une critique de la philosophie comme indifférence active à la différence, comme système de réduction ou de répression a-diaphoristique ?

Maurice Blanchot poursuit ce questionnement sur l'Esprit devenu vieux qui joue avec le Tout, en commentant « *Le jeu des perles de verre* », d'Hermann Hesse : « Qu'est-ce-que le Jeu ? Une création suprême qui consiste à rassembler dans une unité vivante l'ensemble de toutes les œuvres et les créations de tous les temps. Mais qu'est-ce qui compte ici, qu'est ce qui est premier ? L'unité ou le tout ? L'unité qui est Dieu ou le tout qui est l'affirmation de l'Homme accompli ?

Le jeu signifie une forme achevée, symbolique de la recherche du parfait, une sublime alchimie, l'approche, par delà toutes les images et les diversités, de l'esprit, qui est un en soi, approche de Dieu ? ».[82]

---

[80] Kostas Axelos, Ce questionnement, Paris, éd. Minuit, 2001, p.12.
[81] Gilles Deleuze Nietzsche et la philosophie, Paris, éd. P.U.F, 1991, p. 49.
[82] Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, éd. Gallimard, 1959, p. 232.

La différence s'écrit « différ*a*nce », avec un « a » pour Jacques Derrida, et la chaîne dans laquelle la « différ*a*nce » se laisse soumettre et subordonner à un certain nombre de substitutions non synonymiques supplémentaires, pour recourir à la « réserve », à l' « archi-écriture », à l'« archi-trace », à l' « espacement », à la « temporisation », voire au « supplément » ou au « pharmakon », bientôt à l' « hymen », à la marge/marque-marche, à la « dissémination », le « spectre ». Le jeu d'écriture en différé de la « différance » graphique à une lettre près, pour dé-construire à la trace l'onto-théo-téléo-logie comme métaphysique du « Propre », en faisant jouer, d'entrée de jeu, la grammatologie derridienne sur la séquence mentionnée. Ce qui s'écrit différance, ce sera le mouvement du jeu qui « produit », par ce qui n'est pas simplement une activité, ces différences, ces effets de différence, qui se jouent dans la langue, dans la parole aussi et dans l'échange entre langue et parole.

Différ*a*nce signifie d'abord la puissance de différer, selon une temporisation pour répondre ultérieurement, en se donnant le temps. Différ*a*nce signifie ensuite : ne pas être identique, identifiable, discernable, distinct, être autre, que ce soit d'altérité de dissemblance ou d'altérité, d'aliénation et de polémique.
Pour rendre compte de cette dimension polémique du *polémos*, il est possible d'écrire « différen*d* », différé dans l'espace d'un « d » final, comme un gérondif latin : « ce qui doit rester différent, contradictoire et non-négociable », procédé utilisé par Jean-François Lyotard.

Il faut bien qu'entre les évènements autres se produise activement, dynamiquement, et avec une certaine persévérance dans la répétition, intervalle, distance, donc un certain espacement, même au niveau d'une case vide qui se déplacerait avec un efficace symbolique dans le texte.

Telle la « différence ontico-ontologique », visant l'être dans sa Présence/absence, et qui passe de l'être de la différence au temps présent de la présence, présentée par Martin Heidegger dans « *La parole d'Anaximandre* » : « Imperceptiblement, la présence devient elle-même un présent. L'essence de la présence et ainsi la différence de la présence au présent est oubliée. L'oubli de l'être oublie la différence de l'être et de l'étant »[83]

---

[83] Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Paris, éd. Gallimard, 1986, p.296-297.

Dans la lecture de Hegel, on trouve la « différente » énoncée dans un mot ancien d'origine française, très peu usité en allemand, déjà définie à Iéna comme : « différente *Beziehung* », au moment où il y va précisément du temps et du présent, et de la présence/absence ; (Dièse *Beziehung ist Gegenwart*). Ce rapport est (le) présent comme rapport différenciant (avec un sens actif).

Jean –Paul Sartre met en jeu dans « *l'Être et le Néant* » les différentes scènes théâtralisées d'un ballet réglé, « les gestes et mimiques » du garçon de café, condamné « à jouer son être sur le mode du n'être pas », avec la plus grande mauvaise foi du monde. « Il est une représentation pour les autres et pour moi-même, cela signifie que je ne puis l'être qu'en représentation »[84]. Ce thème a été repris avec bonheur dans : « *Saint-Genêt, comédien et martyr* ».

Georges Bataille déclarait « mimer le savoir absolu » de Hegel, avec un grand rire souverain, au terme duquel : « le non-savoir atteint, le savoir absolu n'est plus qu'une connaissance entre autres »[85]. Bataille relate une expérience de la perte et neutralisation de tout sens effectuant une impurification de soi par une écriture majeure : « J'écris pour annuler en moi-même un jeu d'opérations subordonnées (c'est, somme toute, superflu) ».[86] On a essayé de suivre les différents jeux de la mimésis et des images dans leurs multiples variations sensibles afin de trouver une unicité possible du concept d'image. Mais il nous paraît que la destinée humaine n'ait jamais affaire qu'à des multiplicités d'images singulières qui ne se laissent pas subsumer sous un concept unique. Serions-nous réduits à restreindre notre champ d'investigation à un effet extérieur de sens et de beauté qui nous renverrait uniquement au sentiment esthétique ?

Cependant, il y a esthétique et esthétique, soient différents statuts de l'esthétique, et il n'y a pas d'identité de l'esthétique avec elle-même. Comme l'affirme Alain Badiou dans le « *Manifeste affirmationniste*», et le « *petit manuel d'inesthétique*», ainsi que l' « *Être et l'événement*», qui traitent ce que nous interprétons comme la « différence (in)esthétique de l'esthétique », par soustraction à l'esthétisation des esthètes esthétisants, tels bon nombre de critiques d'art.

Avec un tel jeu mis en jeu, avec la problématisation d'une telle problématique, l'image n'est l'imitation de la chose qu'au sens où l'imitation est l'émule de la chose :

[84] Jean Paul Sartre, l'Être et le Néant, éd. Paris, Gallimard, 1976, p.98-100.
[85] Georges Bataille, L'expérience intérieure, Paris, éd. Gallimard, 1978, p.73sq.
[86] Georges Bataille, Méthode de Méditation, Paris, éd. Fontaine, 1947, p. 176sq.

elle rivalise avec la chose, et la rivalité n'implique pas tant la reproduction que la compétition entre les prétendants à l'Idée platonicienne, et pour ce qui nous intéresse, la compétition en vue de la présence des représentations. L'image dispute à la chose sa présence.

Il faut reconnaître que l'esthétique souffre d'une dualité déchirante et irréconciliable.
Sans définir l' « Esthétique », on peut recenser quelques traits qui peuvent intervenir dès qu'une création artistique vient en question :
Les esthétiques positives qui veulent fonder la recherche sur des bases générales et rationnelles se démarquent de toute référence à une esthétique se réclamant d'une métaphysique reposant sur un Absolu. L'histoire de la sensibilité esthétique ne se définit qu'en tant que médiation entre des pôles opposés et ne valant que pour une fois, pour un seul coup de dés. On ne peut définir une esthétique par voie de dépendance à l'égard d'une philosophie constituée.

Les nouvelles tâches des esthéticiens doivent nécessairement prendre en compte les trois considérations suivantes :
1-Les faits d'art sont entièrement historiques, dans leur singularité-même.
2-L'esthétique n'est pas la physique de l'objet d'art.
3-L'art ne tire pas sa spécificité de son isolement, mais de son insertion dans la totalité du réel.

Il y a un débordement permanent des esthétiques par les œuvres d'art, dont nous pouvons tirer deux enseignements.

Le premier, c'est que l'esthétique au lieu de trancher par une formule entre l'art et les autres réalités, doit chaque fois relier et n'espérer découvrir l'irréductibilité de l'art que dans l'originalité du nœud de relations ainsi entrevu.

Le second est que l'esthétique ne doit jamais être autre chose que la saisie de l'art révolu. Autrement dit l'esthétique constate, mais ne prescrit pas. Cette prudence de spécialistes en esthétique comme Olivier Revault d'Allonnes paraît bien légitime à minima[87]. La seule réserve pour nous est inscrite avec le mot de « Création », concept de la théologie créationniste, qui figure même dans le Titre de sa thèse « *La création artistique et les promesses de la Liberté* », ou ne serait-ce qu'à titre de métaphore ? Pour cela, Bernard Teyssedre estime que le concept de création, et celui d' « auteur », n'a jamais été opératoire pour lui[88].

[87] Olivier Revault d'Allonnes, La création artistique et les promesses de la Liberté, Service de reproduction des thèses- université de Lille III, 1975.
[88] Ibid., p. 267.

Ce à quoi Revault d'Allonnes répond qu'avant la création, il est nécessaire à l'artiste d'avoir un schéma directeur, qui ne coïncide pas nécessairement à l'œuvre achevée. Après la création, il est facile à l'esthéticien d'en avoir un, l'œuvre elle-même, qui ne coïncide que rarement avec le travail même de la création.

Il faut donc reconnaître nettement le caractère exclusivement instrumental de tous les schémas, et par conséquence s'interroger sur eux au deuxième degré. On comprend bien que la multiplication croissante des « médiations » à analyser entraîne un degré de « dialectisation » de plus en plus complexe pour saisir et comprendre l'œuvre dans sa totalité. Il importe donc méthodologiquement de commencer par l'œuvre d'art que par l'analyse interminable d'une de ses composantes ou schémas temporaires.

Olivier Revault D'Allonnes et Bernard Teyssèdre tombent d'accord sur ce que l' « avantage de sa méthode est de recourir le moins possible au sujet, au sens d'un désir, où la subjectivité n'est que le refus, le pouvoir de dire non en fonction d'un projet autre ».[89]

Comme notre recherche questionne à la fois les arts de l'islam, l'esthétique et le philosophique, donc à ce titre le politique des rapports à l'image, l'imagination, l'Imaginaire, il convient de s'attacher tout particulièrement au statut théorique du concept d' « imaginal » *('Alam al-mithal*), ou imagination créatrice spécifique, répétée dans la trame du jeu philosophique des grands philosophes musulmans, reprenant et revendiquant eux-mêmes certaines traditions platoniciennes et néo-platoniciennes de l'Ecole d'Alexandrie, disséminées en Orient par Plotin//Porphyre / Proclus autant que par le platonisme persan d'Ibn Sina, les passeurs des deux rives, dans les deux sens.

Précisons que ce concept de l'imaginal (*'alam al-Mithâl*) a été élaboré surtout à partir d'une tradition philosophique de l'Islam shi îte iranien, dont l'essor se situe entre le neuvième et le dixième siècle, avec l'ouverture « humaniste » des Abbâsides, puissamment diversifiée depuis Avicenne (980-1037), Hallâj (mort en 922), Ibn Arabî (560-638), en Andalousie, (autre territoire conquis arabo-islamique), Sohrawardî (1155-1191), Narozzeddine Tusî(1201), Séjastanî jusqu'à Mollâ Sadrâ Chirazî (mort en 1640).

Ces philosophes arabes « et / ou » persans représentant la génialité de la pensée islamique au dernier degré, ont remis en jeu le (néo)platonisme dans le jeu des interprétations. Et d'autre part, ils ont fait jouer les anciens cultes et mythes persans antérieurs de Zoroastre ou Mani (ce dernier étant par ailleurs un peintre célèbre en son temps), se

[89]Ibidem.

frayant une voie dans les études coraniques de l'Islam légalitaire.
Ils ont mis en valeur le « double jeu » des différents chrétiens orientaux et des « mavâlis », (convertis non arabes à l'Islam), dans l'instauration de cet horizon « destinal», et tout particulièrement concernant Al Hallâj, le Cardeur, martyr de l'Islam, crucifié en imitation de la Passion de Jésus.
Le rapport de l'imaginaire aux mythes n'est pas nécessairement lui-même mythique, car il peut-être « mythologique », « mythopoïétique » et créatif. Ce qui implique une distance qui peut être critique, et non identificatoire.
On retrouvera le rôle décisif de cette imagination créatrice chez Henry Corbin, au sujet du « monde Imaginal », *mundus imaginalis* radical. C'est la « tendance Corbin », dont Régis Debray définit humoristiquement les caractéristiques comme « chiisme quiétiste et contemplatif. Il vise la transformation intérieure, non celle du monde extérieur - ésotérisme et symbolisme »[90].

C'est ainsi que l'auteur de cet ouvrage-clef sur le soufisme, Henry Corbin, a traduit le concept iranien de « 'alam al Mithâl » en « Imaginal ». Nous y reviendrons souvent comme au leit-motiv, au fil conducteur à suivre de notre plan de recherche, sur ce fait articulé et articulateur de notre plan d'« exposition ».

A savoir que le même Henry Corbin fit ressortir le concept d' « historialité» (au sens où l'on pourrait dire que Heidegger est avant tout un penseur historial, c'est-à-dire un penseur dont la pensée s'étend loin en avant et dont nous n'avons peut-être pas encore pris la mesure) en même temps que celui d' « imaginal », qui se manifeste comme une utopie dans le mysticisme poétique soufi des « citadelles suspendues du non-où » (Sohrawardî), et aussi des « citadelles d'émeraude » ('Ibn Arabî). Cette utopie se retrouve dans le messianisme impatient d'annoncer et d'affirmer l'« Éternel Retour des cycles du Mahdi » (« dâwr » en persan, équivalent de l' « *aiôn* »), l'instant grec, cher à Gilles Deleuze, se *différen*$\frac{t}{c}$ *iant* de « chronos », qui se manifesterait d'abord par le retour de Jésus. C'est l'affirmation volontaire de l'Eternel Retour du coup de dés, et de la Différence, pour Nietzsche sur ce point, composition en abyme, même si le coup de dés nietzschéen ouvre une « oubliance active » vers l'homme supérieur, qui n'est pas le surhomme, et qui abolit la métaphysique d'un saut léger de danseur de corde, ce que Heidegger mimant Nietzsche et le bloquant au niveau de l'Eternel retour du Même, veut ignorer. On retrouve cette attitude devant l'éternité du retour dans le style esthétique du

[90] Régis Debray, Un candide en Terre Sainte, Paris, éd. Gallimard, 2008, p. 263.

« *mode de vie soufi* ». [91]

Programmés dans un plan d'ensemble, nous pouvons annoncer ici le corpus théorique et bibliographique structurant et problématisant notre argumentation :

Tous ces éléments de l'univers imaginal se trouvent « figurés », malgré l'interdit prétendu de la figuration et de la Re-présentation sur lequel nous comptons revenir dans les prochains chapitres, au sujet de multiples miniatures persanes peintes par Sultan Mohamed, ou sur les œuvres « Atthar » de Birunî, ainsi que des poètes persans, libertins aux deux sens du terme, amateurs de la Rose et de la Belle ivresse comme Jalâloddin Rûmî, Hafîz Chirazî et le « libre penseur » Omar Khayyâm, poésies que l'on retrouve écrites à coté de sourates du Coran dans l'art des jardins paradisiaques persans et des tapis de Tabriz. Sur la Rose et ce qui l'entoure sociétalement, on peut surenchérir avec une pointe de théologie négative, et Angélus Silésius que citait Heidegger : « La rose est sans pourquoi ».

Ce champ théorique s'est trouvé configuré et scruté notamment par une bibliographie puissante et consistante de savants et philosophes reconnus de l'Islam, comme l'agencement collectif d'énonciation : Christian Jambet, Henry Corbin, Louis Massignon, qui se sont succédés en reprenant la même conceptualisation et la même traduction, dans les Écoles d'Études orientales sur l'Iran shî'ite.

A propos d'Henry Corbin, nous projetons de le considérer méthodiquement en sa fonction de fil conducteur, ou d'interface, à suivre dans l'ensemble de ces écrits publiés, en deux sens, constituant les deux références principales articulées et combinées de notre « corpus » : Kant / Heidegger- Ibn'Arabî / Mollâ Sadrâ.

Dans la première partie, qu'est (introductive) nous présentons une introduction de l'image et à l'image, intitulée comme telle, par l'entremise de ce concept spécifique de l'image imaginale, nous suivons la problématique axiale de l'imagination et de l'image dans la tradition classique dite « occidentale » de la métaphysique, sur laquelle Heidegger devait s'appuyer dans ses lectures pour les dés-construire dans sa généalogie de la séquence problématisée en jeu : *Poiésis/mimésis/*, *aléthéia*/imitation, copie/imagination, représentation/présence.

D'autant que Heidegger affirme que : « toute l'histoire occidentale de l'art, et ce de Platon jusqu'à Nietzsche, est d'une façon générale *esthétique* »[92].

Nous tendons à démontrer sans dogmatisme aucun que la pensée de Heidegger rend

[91] Concept proposé par Christian Jambet, après Henry Corbin.
[92] Martin Heidegger, Parménide ; Cours du Semestre d'Hiver 1942-1943, p.171.

compte, rencontre et englobe pratiquement toutes les variations de l'image dans les théories philosophiques et poétiques connues.

Précisons cependant que notre recherche ne s'inscrit pas catégoriquement sous la rubrique de la discipline « histoire de la philosophie », En effet, notre souci est avant tout d'ordre esthétique et concerne les évolutions d'un partage du sensible qui est en train de s'imposer silencieusement. Cette relecture interne de l'image esthétique entraîne une nouvelle configuration de la sphère globale du philosophique. Nous sommes également plus que réservés devant l'idée qu'il puisse exister une pure histoire de la philosophie.

Notre propos est donc, dans le cadre de l'introduction à l'image, d'insister sur les différences d'intensité du statut de l'imagination quant à sa positivité ou à sa négativité, dans les différentes théories qui seront envisagées.

Martin Heidegger s'est approché des images en de nombreux écrits qui constituent notre « corpus », comme suit en ordre non -chronologique (« Kant et le problème de la métaphysique », « Qu'est ce que la métaphysique ? » (1929), trad. Henry Corbin, Questions1 ; Nietzsche T.1 et T.2 jusqu'en 1940 surtout, mais aussi Schelling (« Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine », Gallimard, 1977), (« Être et Temps », paru en 1927 dans les Annales pour la philosophie et la recherche phénoménologique de Husserl, et : « Ce qui fait l'être essentiel d'un fondement ou raison », trad. Henry Corbin, Questions 1 :« De l'essence du fondement »,

Duns Scot (« La doctrine des catégories et de la signification chez Duns Scot », thèse d'habilitation sous la direction de Heinrich Rickert, en 1915), des penseurs grecs antésocratiques comme Héraclite (Séminaire du semestre d'hiver 1966-1967 en collaboration avec Eugen Fink), Anaximandre (La parole d'Anaximandre), Parménide, Anaxagore, Empédocle ; Et aussi Platon (« La doctrine de Platon sur la vérité », « et « De l'essence de la vérité », 1928 à 1930 à Berlin), Aristote (« Qu'est et comment se comprend la physis ?»).

Ainsi que des poètes romantiques comme Hölderlin (« Approches de Hölderlin », Trad. H.Corbin, Gallimard, 1936/1938 avec modifications de l'auteur, « L'Homme habite en poète… »), Novalis, Schlegel.

Confrontant cette lecture au « corpus », mentionné dans la bibliographie, il convient de scruter certains textes à comparer de Martin Heidegger avec les interprétations créatives de différents lecteurs attentifs des écrits heideggériens, comme Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Paul Sartre, Jean Beaufret eux-mêmes partiellement traducteurs et écrivains.

Cette lecture diachronique de différents textes parus de Heidegger se trouvera elle-même cohérée, avec un tour de jeu en supplément, chez les penseurs en question du

« jeu des différentes différ*a*nces en jeu » (différ*a*nce, différé, différen*d*,..).

Il y aura confrontation avec les tenants du Grand Jeu, comme symbole du monde, parties prenantes dans ce nouveau jeu qui questionne l'homme, Jeu en tant que pur transcendant ou divinité combinatoire, comme il est loisible de le penser en lisant Eugen Fink, Herbert Marcuse, et Kostas Axelos. Nous nous permettons d'y adjoindre synchroniquement, des éléments comparatifs concommitants, bien qu'issus d'un autre champ théorique.

Ainsi par exemple nous avons essayé d'élucider le sens que la « fantastique transcendantale » des romantiques allemands (Hölderlin, Novalis) peut revêtir sur le plan de la problématique esthétique de Gaston Bachelard, dans son différend, comme le jour et la nuit, avec l' « illusion épistémologique ».

Tenant lieu de deuxième partie, il est programmé dans notre plan d'exposition une seconde grande subdivision de la présente étude, intitulée : « Vers une (in)esthétique des arts islamique ? ».

Nous exposerons la généalogie de l' « imagination créatrice » ou « Imaginal » ('Alam Al-Mithal), dont Henry Corbin assume la traduction du persan, ainsi que son successeur magistral Christian Jambet *(« Logique des Orientaux. Hommage à H. Corbin* », « *La grande résurrection d'Alamût* », « *Mollâ Sadrâ. L'acte d'exister* »). A savoir, tout ce qui peut relever des philosophes de l'Islam soufi : Avicenne, Ibn Arabî, Hallâj, Sohrawardi, et Mollâ Sadrâ Chirazi.

Le lien organique, le fil directeur entre les deux parties se trouve sur ce point fondé historiquement, et en raison, par l'intermédiaire d'Henry Corbin. Le lien entre la théorie du schématisme et de l' « imagination transcendantale » chez Kant-Heidegger, et tous les philosophes occidentaux impliqués, effectue une transition légitime grâce à Corbin vers les philosophies soufies de l'imagination créatrice, soit l' « imaginal » de l'Iran Shî'ite, qu'il a étudié après Louis Massignon et avant Christian Jambet. Ce double lien est indiscutable et articule notre exposition.

On utilisera également, en supplément dans cette « bibliographie », des zones de recoupement sur certains points avec des historiens comme Bernard Lewis (« La Secte des Assassins »), Maxime Rodinson (« Mahomet », « Les arabes », « Islam et capitalisme »), et le passeur de la philosophie « humaniste » sur les deux rives, Jacques Berque (« Relire le Coran »).

Nous entendons bien spécifier enfin que le dit « imaginal » est à l'œuvre dans la sublimation de l'amour courtois, et également selon un thème qui revient toujours dans

la poésie arabo-persane du « secret », à savoir que l'objet n'est jamais donné en dehors d'un intermédiaire qu'on appelle le « *senhal* ». Cela se vérifie depuis René Schérer et Denis De Rougemont pour l' « *Amour et l'Occident* », et dans les différents arts islamiques, outre la poésie, et pas seulement dans l'art de la philosophie, que l'Ange y joue comme « *senhal* », secret.

Clausule de style, nous marquerons les points suivants sur le propos d'une « onto-typographie ». Sur la ponctuation, la grammatologie mise en œuvre par Jacques Derrida et Philippe Lacoue-Labarthe, nous autorisera à accentuer, et mettre en valeur un certain jeu de la ponctuation avec la pensée.

Ainsi l'expression « (Entre parenthèses) » joue sur le principe des parenthèses comme rappels à la mémoire ou définition pour expliciter le sens d'un terme, ou une restriction comme dans la phrase suivante à titre d'exemple:(l'intérêt de Michel Foucault pour la Révolution islamique de Khomeiny en Iran nous intéresse, mais reste toujours obscur, dans des polémiques où nous ne pouvons pas nous situer). Et aussi, « entre guillemets », nous suspendons notre jugement en le différ*a*nt, temporisant sur ce qu'il en « est de l'être », du voici, ici « ci-gît » ou du être-le-là, pratiquant la suspension (époché transcendantale), la mise entre parenthèses proposée par Husserl, à titre de morale provisoire, avec des points de suspension et d'interrogation.

Il est possible d'utiliser le travail typo-étymologique heideggérien du trait de désunion, comme dans « re-présentation». Aussi supprimer les virgules dans l'écriture stochastique. Et nous pourrons utiliser des mots formés sur le grec, par exemple « le cri fructi-phore/méta-phore », chez Michel Deguy.

Nous voulions ici ponctuer lourdement, accentuer, notre attention grammato-logique sur la ponctuation dans le présent travail, car elle y jouera un grand rôle pour mettre l'accent sur une certaine liberté de ton, et marquer la différence face à la tradition de la métaphysique, visant ontologiquement l' « être en tant qu'être différ*a*nt», ou d'une croix pour raturer l' « être » de la lettre « a» en différ*a*nce,ou si l'on veut barrer le mot Être ,ou raturer l' « être » de la lettre « t » en differen*d* .

On relèvera que l'écriture fait image et que le problème de la traduction chez Heidegger en est un bon exemple. Nous indiquons dans cette clausule, également, notre choix de citer les mots arabes et persans, et de les retranscrire à la manière des interprètes, à la lumière desquels nous avons utilisé les mots en question. Plus précisément, en reprenant à leur propos la manière dont chacun a traduit et transcrit les différents mots comme

exemple (Ka'ba /ka'aba, shî'ite ou chi'ite). Il nous était impossible de n'utiliser qu'une seule traduction, qui trahirait nécessairement l'ensemble de ces traducteurs et interprètes

ART OU ESTHETIQUE ? :

C'est l'enjeu de notre troisième partie qui s'efforcera de trancher pour conclure sur cette question. Et donc, sur la possibilité d'une « esthétique » (et/ou) « inesthétique », questionnant sur le point de savoir s'il y a « lieu » à réponse (pierre noire /ciel des idées ?). Nous pointons ces questions du point et de la ponctuation sans aucune affèterie, il faut le préciser, mais en tant que le jeu de la ponctuation met l'accent sur certains faits de langage, *speech acts*, qui sont des en-jeux de pensée, et à ce titre incontournable pour notre onto-typographie, suite aux travaux accomplis de Philippe Lacoue-Labarthe. Puisque l'accent y est mis sur l'écriture, on ne pourra que s'interroger sur l'écriture donc son rapport avec le corps oriental. Et nous devrons évaluer sur ce point l'apport de la pensée nietzschéenne, à l'a une de son interprétation par Martin Heidegger sur le critère fondamental de la clôture de la métaphysique et de l'actualité de son dépassement dans le penser –poétiser.

A cette fin, les catégories classiques de la mimésis doivent être réexaminées et réinterprétées, comme c'est le cas à propos de la spectralité des doubles, la poétique chez Ibn Arabî et les mystiques soufis, ainsi que l'expérience mystique universelle.

La Pierre Noire de la Kâ'aba se dresse, érigée comme une stèle colossale, à La Mecque, centre supposé de l'Islam sunnite arabe autour de laquelle les pèlerins *Hadjs* effectuent des circonvolutions hallucinantes, figure comme le lieu de rencontre convergeant de certaines récurrences historiques aux $9^{ème}$-$10^{ème}$- $11^{ème}$ siècles d'essor, particulièrement sous la dynastie dite « humaniste » des Abbâsides, ou ensuite des Fatimides au Maghreb qui ont insisté sur l'aspect spectral.

Cette mise en jeu d'un espace de libertés en islam shî'ite iranien s'est jouée à l'intérieur de ce que Derrida exposait dans « *Glas* », comme la « stricte structure de la striction » transposable, en Islam légalitaire arabo-islamique, exemplairement exercée sous la dynastie autoritaire « pan-arabiste » des Omeyyades, autour de la Ka'âba en Arabie.

Telles les révoltes des *Zwang* (836), esclaves noirs qui ont occupé la Mecque d'où ils

l'ont arraché ; puis des insurgés Qarmates (286/899), qui assiégèrent La Mecque pour dérober la Pierre Noire, petite de quelques dizaines de centimètres environ, sensée provenir d'un aérolithe, et encore le Grand Refus de la dite pierre symbolique, par le très grand philosophe, bien plus radical que les derviches tourneurs de son temps : Husayn Mansûr Al-Hallâj intercisé à Bagdad en 922. Ce signifiant-maître des Lieux saints de l'Islam, « supposée savoir tout de Dieu », la Ka'aba de La Mecque, symbolisait pour lui une autorité extérieure à son cœur...

Ce grand geste théorique s'est vu reconduit symboliquement avec le plus grand éclat, lors de la Grande Résurrection.

Tous incriminent la Pierre Noire, vue et reconnue par certains comme objet inexistant du point de vue « esthétique » et tous s'en prennent à cet informe caillou, cette nullité spectrale supposée chue d'un aérolithe sans beauté ni art, et qui ne signifie rien, plantée dans le désert d'Arabie. Certains autres y ont vu une pierre d'Art brut.

La Pierre noire fut tournée en dérision, entre autres par le grand poète persan Hafez Chirazi :

« Hier, de la Mosquée à la taverne s'en fut notre maître
« Qu'est-ce qu'il faut faire compagnons ? Qu'avons-nous vu paraître ?
« Oh ! Ferions-nous face, — nous disciples vers la Ka'aba,
« Quand c'est vers l'antre du tavernier qu'il est tourné, notre maître » ? [93]

Une multitude de musulmans détestent ce bloc pierreux, ils dénoncent comme Lyotard après eux : « Ce qui érige l'œuvre, son stulos grec, et ce qui la cachette, le stilus latin, le style donc, s'obtient, en nos temps de disette flatulente, par ablation »[94].

Pourquoi ont-ils tous voulu s'emparer de la dite Pierre Noire, à tout prix, de toutes parts et en plusieurs époques ? Pourquoi en veulent-ils tous à la Pierre noire ?

Quel en-jeu à détruire ou dé-construire, cette Pierre Noire représentait-elle pour tous ces musulmans en tant qu' « objet brut » ? Serait-ce un miracle ? Qu'ont-ils donc à gagner à ce jeu ? Point conclusif autant qu'inaugural de ce jeu, le Grand Maître des Ismaéliens réformés de l'islam Shî'ite iranien, en son nid d'aigle d'Alamût, fit une Proclamation publique à la date historique du 8 Août 1164, événement historique voire « historial », au sens de Heidegger dans la traduction mentionnée d'Henry Corbin. Changeant par décret l'orientation vers l'Orient, « selon une désorientation active et méthodique », (pour reprendre cette voie derridienne) à revers de La Mecque au profit d'Alamût, sous

[93] Hafiz Chirazi, Les poèmes érotiques ou Ghazels, poème X, L'amour, l'Amant, l'Aimé, trad. V. Monteil, Paris, éd. Simbad/Unesco, 1989, P. 19.
[94] Jean-François Lyotard, La Chambre sourde, éd. Galilée, 1998, p. 69.

peine de mort.

Tous les péchés du monde étaient absous, et il fallait vivre en immortels une liberté absolue en renonçant à toutes les lois de l'Islam légalitaire. L'anarchie couronnée abolissait toutes les différences établies : sexuelles, politiques, économiques, en se fondant sur des invariants communistes. Rimbaud déclarait : « Voici le temps des Assassins », en référence aux Hachachines d'Alamût assez bien connus de nos jours.

Quel objet (in)esthétique poursuivaient donc ces insurgés blasphémateurs contre les lieux saints de l'Islam ? Pourquoi ont-ils voulu dérober la Pierre Noire de la Ka'aba, comme le réclamait en grand provocateur, le philosophe Al- Hallâj à Bagdad, lorsqu'il répugnait à prier devant un petit roc noir de ce genre, à qui il ne voulait plus se consacrer, et à qui il ne saurait sacrifier ailleurs que dans son cœur ?

On ne saurait séparer le sacrifice volontaire du philosophe Hallâj de son aura poétique exceptionnelle pour un martyr de l'Islam, ni de son retentissement poétique, par exemple auprès du grand poète Jalâl al-din Rûmi, écrivant en l'honneur de son frère et ami Hallâj, notamment dans *Mathnawî* :

« Le baptême de Dieu, c'est le vase qui colore la personnalité divine, « Lui ».

Celui qui y tombe dit : « je suis le vase » : ne le blâme pas ; c'est dire « Je suis la Vérité ». Il croit être couleur feu, tandis qu'il n'est que fer (dans la forge), soit !

Mais lorsque l'or est porté au rouge, tout entier, son seul discours est : je suis le feu ! »

« Subissant la couleur et la nature du feu, le fer s'écrie : « Je suis le feu ! Je suis le feu ! ».

Si tu en doutes, fais l'expérience…Pose Son propre visage sur mon visage, je ne fais qu'un.

Adam, saisi dans la lumière de Dieu, fut adoré sans faute par les Anges… ».[95]

Toute la contamination mystique d'Hallâj s'effectua par le relais de peintures miniatures persanes (Attar de Birunî), afghanes et mongoles, transgressant pendant des siècles l'interdit islamique, non de la représentation, mais de la présentation de la Croix de Jésus-Christ en terre d'Islam.

En fin de notre exposition dans la dite « Troisième partie », il faudra revenir sur : le principe d'une esthétique de l' (ln) esthétique. En effet, une rigueur élémentaire oblige à se demander si le concept d'«esthétique » peut être bien défini et pertinent dans une problématique formalisée de l'image- imaginale en Islam.

[95] Jalâl al-Din Rûmi, Mathnawî, éd. comm.Anqirawî, II, p. 113.

Problématique elle-même problématique en un deuxième sens, provenant de l'héritage kantien au sens d'une possibilité d'exister sur le mode assertorique pour une Idée de la Raison, dont on ne peut aucunement déduire la réalité par voie de conséquence,
ni présupposer l'existence d'un objet réel tiré d'un simple concept fourni par l'entendement, et dont nous ne possédons aucune expérience sensible, ni la moindre intuition intellectuelle. Il peut très bien ne pas exister réellement, sur le mode assertorique, comme l'idée de Dieu qu'on peut toujours espérer sans usage transcendant ni transcendantal illégitime de la Raison dans la Doctrine des Facultés, dont les trois Critiques fondent les critères différentiels de validation.
Ou bien s'il relève toujours d'une discipline de la sensibilité qu'on peut appeler dans son déchirement fondamental : « esthétique » ou éventuellement « inesthétique ».

C'est Henry Corbin, de nouveau, qui nous permettra de former une transition pour la trame de notre questionnement esthétique, et la généalogie de l'Imaginal chez les philosophes islamiques étudiés, sur le problème de cela qui est « esthétique et/ou inesthétique » dans l'expérience « dé-froquée » des soufis, puisque leur nom provient de la robe de laine ou de jute rugueux, signe de pureté et d'humilité, et peu esthétique qu'ils portaient comme vêtement -souf-, en même temps qu'il renvoie une à silhouette de philosophe et de prédicateur errant, de style beatnik.

Ainsi Corbin déclare-t-il, en ce sens, dans *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'ibn Arabî* : « Notons le bien. Il ne s'agit pas d'un pur sentiment esthétique, s'accompagnant d'une tonalité affective (*stimmung*) devant la Nature, pure joie, mais de la contemplation humaine comme seuil du « numineux », sacral, qui inspire le tremendum, crainte et tremblement par l'élan qu'elle suscite vers quelque chose qui à la fois précède et dépasse l'objet qui la manifeste : la conspiration (*sympnoia*) du spirituel et du sensible, telle que celle-là apparaît dans l'Amour mystique »[96].
Nous répondrons à cette question de l' (in)esthétique, et sur la possibilité d'un domaine noué et séparé de l'inesthétique, en dernière subdivision de notre plan.

Conclure ou ne pas conclure, en conclusion ou en for-clusion ?
Nous espérons dépasser ou surmonter l'il-lusion transcendantale dénoncée par Kant sur l'objet que nous poursuivons (conclusion), mais notre recherche ne peut ne pas aboutir à une réponse de substitution, ni à un objet réel que ferions-nous alors ? Est-ce le ca-

[96] Henry Corbin, L'Imagination créatrice dans le soufisme d'ibn 'Arabî, Paris, rééd. Flammarion, 1977, p. 211.

ractère problématique de l'image qui revient en jeu ?

Est-ce possible, au double sens du mot « problématique », sur l'hypothèse d'un nouveau champ d'interprétation des « arts plastiques » qui se transformerait en un nouveau « partage du sensible », pour reprendre ici ce concept très fortement politique de Jacques Rancière ?

La vraie question ne serait plus celle d'une dualité esthétique à (dé)construire, mais bien d'évaluer ce qui resterait en soi inesthétique ou insensible, en revenant sur les interrogations et thèses posées dans les différents écrits de Badiou, pour « restituer le vouloir artistique à sa rigueur incorporelle, à sa froideur antiromantique, aux opérations soustractives par lesquelles il se tient au plus près de ce réel sans image qui est la seule cause de l'art ». [97] Une, (et une seule, ou plus d'une ?) « Esthétique », ou une toute autre philosophie critique constituant un savoir (in)esthétique radical comme forme nouvelle à préciser ? Voire même une anti-esthétique comme celle de Malraux selon Jean- François Lyotard, peuvent-elles être imaginées en scrutant le jeu poétique ?

Les multiples pratiques artistiques se réclamant de la tradition islamique dans différents pays orientaux doivent être scrutées attentivement. La poétique arabe ou persane viendrait-t-elle suppléer la carence de réponses qui nous laisse anéantis, dans l'état aporétique de déréliction où nous nous trouvons en Occident ?

Pour ne pas étaler notre incompétence à répondre, nous chercherions en vain à cacher notre embarras en avançant une quelconque définition de l'image, qui ne serait jamais qu'une image possible, et que quelques uns formuleraient ainsi : L'image est le jeu des différ*a*ntes différences, comme on dit du bois qu'il travaille sur un vieux meuble, qu'il joue, qu'il y a du jeu (un trou), pour dire qu'il laisse un jeu, une marge de jeu, un nouvel espace différ*a*nt.

Pouvons-nous espérer y trouver un supplément d'âme en nous mettant à l'école de l'Orient, plus précisément du discours des orientaux, pour imaginer, si cela se trouve, un objet brut de nulle qualité esthétique comme dans l'Art brut ? A quelles conditions de possibilités, cet atout dans notre jeu, qui fait image, « esthétique et/ou inesthétique » pourrait-il gagner on ne sait quel Grand jeu ?

Si tout sens était aboli de la vérité et du réel, on ne voit pas comment notre discours pourrait s'établir et même se poser ni s'exposer. Il nous faudrait alors exprimer la plus extrême réserve sur la possibilité d'une « Conclusion » quelconque. Une telle forclusion du sens empêcherait toute con-clusion, définitivement.

[97] Alain Badiou, Circonstances, 2, Lignes, Paris, Editions Léo Schérer, 2004, p. 96.

A ce qu'il parait, « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur »[98], une simple pierre noire dans le désert pourrait-elle advenir comme figure de proue de l'errance, en cette époque ?

Avec Stéphane Mallarmé encore se trouve évoqué le problème de la mimésis, qui est celui de la mimésis du petit objet jadis discuté dans le dialogue « *Critias et l'Atlantique* » (107c) de Platon à propos d'une éponge, objet petit « a » du désir, la Chose ou a-chose qu'on voudra, sans ou avec privation, ce qui n'exclut aucunement le plaisir négatif de la Kolossalité, dans l'ordre mégalithique des menhirs, comme pour la fameuse Pierre Noire, la petitesse de l'objet (in)esthétique.

: « Nul ptyx, nul objet ni chose,
aboli bibelot d'inanité sonore ». Stéphane Mallarmé

[98] Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes de Mallarmé. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 2 tomes, 1998.

PREMIERE PARTIE : Problématiques de l'image ?

Chapitre I. **Les mono/logo/théismes et la représentation iconoclaste.**

1) **Religions du livre ou religion de l'image dans les trois mono/logo/théismes**

Pour une approche théorique des représentations figurales, en particulier sculpturales, dans les trois religions monothéistes du tronc abrahamique révélé, que Jean-Luc Nancy appelle « mono-logo -théismes », il nous paraît important de prendre en considération la recherche de Sigmund Freud, lorsqu'il analyse la prescription de l'image dans le « *Moïse de Michel-Ange* »[99], et aussi le commentaire de « *l'Iconoclasme »*, tel que le présente Jean-Joseph Goux[100], sans oublier la lecture fondamentale du « *Moïse »* [101] de Martin Buber, ainsi que celle de la psychanalyste Marie Balmary[102].

Il s'agit pour la psychanalyse d'établir le rapport entre l'interdiction judaïque d'adorer des images et l'interdiction structurale de l'inceste avec la mère. L'interdiction de figurer des figures revient à un rejet violent, radical, de ce qui est maternel. La tradition juive se constituerait ainsi comme système d'exclusion de toute image métaphysique de la mère.

Le symbolique, débarrassé de sa dimension iconique et hiéroglyphique par la fuite nécessaire d'Égypte, tendra à être réduit à l'articulation des traits scripturaux.

La réduction complète des foisonnements de l'imaginaire à l'instance de la lettre opérée par Lacan après Freud, est sans doute dans le droit fil de cette dévaluation violente de l'imaginaire par une écriture faisant loi et nom, dont l'iconoclasme mosaïque marque le point de départ. Réduire pas à pas l'imaginaire débordant à du symbolique, structurant et échangeable, c'est accéder à la loi du père, c'est obéir aux commandements de Moïse.

Jung témoigne dans ses mémoires de ce que Freud eut une syncope en 1912, au Congrès Psychanalytique de Munich, après une allusion présentée sur le pharaon Aménophis IV. Quelqu'un avança que c'est par suite de son attitude négative à l'égard de son père que ce pharaon avait été conduit à créer la religion monothéiste :

« A ce moment, Freud s'écroula de sa chaise, sans connaissance ». L'anthropologie religieuse tient pour vrai que le crime du peuple juif consista en des danses d'adoration

[99]Sigmund Freud, Moïse de Michel-Ange, trad., J. Altounian, Paris, éd .P.U.F, 2005.
[100] Goux, Les Iconoclastes, Paris, éd. Seuil, 1978.
[101] Martin Buber, Moïse, Paris, éd. UGE, 1974.
[102]Marie Balmary, L'homme aux statues, Freud et la faute cachée du père, Paris, éd. Grasset, 1987.

idolâtre du Veau d'Or, qui est en fait une Vache d'Or travestie en mâle par la censure du sur-moi, cette grande déesse qui était représentée au solstice d'hiver sous la forme d'une vache d'or sous un voile noir, un équivalent de l'*Isis* égyptienne.

Il ne fait pas de doute pour un philosophe dans la situation de Martin Buber[103]que l'adoration du veau d'or fut une fête sexuelle orgiaque, pendant laquelle étaient pratiqués des rites de prostitution sacrée. Comme dans tous les rites de cette nature, un inceste symbolique et fécondant était consommé avec la Grande déesse Mère.

Celles-là seules avaient été interdites de représentation matérielle par Moïse, comme évoquant un rapport sensuel à la mère.

Jean- Jacques Goux[104] en conclut que l'origine du monothéisme iconoclaste est la syncope de Freud[105]. A savoir le meurtre du Père comme prohibition de l'inceste avec la mère, et l'on devra se souvenir que le sublime colère rentrée de Moïse comme sa sublime statue « taillée dans la pierre, en plus » par Michel-Ange, tout comme l'analyse de sa sublimité par Freud, constituent autant de représentations coupables au sens de sa prescription judaïque par la Loi écrite de Moïse même. Ceci n'excuse pas cela.

Moïse devrait tuer celui qui transgresse la loi. Freud suppose chez Moïse une impulsion meurtrière.

L'interprétation en est connue, qui a été élaborée par Marie Balmary, et qui a été partagée par certains psycho-traumatologues comme les Experts Psychiatres Serge Bernstein et Gérard Lopez[106], à défaut de Jacques Laplanche qui la « Sacrifiera » en refusant de présider le Jury de sa soutenance de Thèse, et ce sacrifice contemporain d'une Femme nous verra (re)venir à Agar.

Sigmund Freud, découvrit les turpitudes de son propre père Jakob Freud, lequel est décrit dans la Biographie officielle d'Ernest Jones[107] comme un bon père de famille, avait soigneusement caché avoir eu une seconde épouse : Rebecca Freud. Il en était venu à maquiller le jour de la naissance de Sigmund, qui est né le 6 mars 1856 et non le 6 mai comme l'écrit le dit biographe autorisé Ernest Jones. Or, « ses parents s'étant mariés le 29 juillet 1855, l'hésitation entre ces deux dates de naissance entraîne une question sur la date de conception de l'enfant : Avant ou après le mariage ?

Jacob Freud s'est-il donc remarié à quarante ans passés avec une femme de vingt, enceinte, et l'a-t-il fait effacer par la suite en déplaçant de deux mois la date de naissance

[103] Martin Buber, loc.cit, p. 225.
[104] Jean -Jacques Goux, les iconoclastes, Paris, éd. Seuil 1978, p. 28.
[105] Sigmund Freud, Ma vie, Paris, éd. Gallimard, 1973, p. 184.
[106] Serge Bronstein, Victimologie clinique, Éditions Maloine, 1995 ; et plus particulièrement ; Gérard Lopez, Le Non du Fils, Éditions Desclée de Brouwer, 2002.
[107] Ernest Jones, La vie et l'œuvre de Sigmund Freud, Tome II, Paris, éd. P.U.F, 1990, p. 16.

de l'enfant ? Comment alors ne pas être interpellé par cette phrase fameuse que Freud ajouta aussitôt pour mémoire dans sa lettre : « […] et alors une des histoires de mon anthologie me revint à l'esprit :

«Rebecca, ôte ta robe, tu n'es plus mariée ! ».

Découvrant ce mariage secret avec Rebecca, Freud effectua le choix tardif de défendre le point de vue du père contre les fils victimes, notamment de la Horde primitive. Avant 1918, et avant même l'introduction de la pulsion de mort dans la psychanalyse, dans une lettre du 21 septembre 1897, il mit en cause son père Jakob Freud comme vrai Don Juan, «séducteur, transgresseur des lois sexuelles de son temps »

Il s'étonnait de son propre « surprise » de constater que, dans chacun des cas, il fallait accuser le père (y compris le mien) de perversion. Après la mort de son père, il marqua un intérêt grandissant pour Don Giovanni, l'opéra de Mozart.

Et il parvint ainsi à « vaincre la force » qui lui fit différer cinq fois son départ pour Rome, « le point culminant de sa vie», selon Jones. Esthétiquement, Don Juan symbolise Jakob, le séducteur, et Sigmund Freud s'identifie à son valet Leporello, qui collectionne les «*mile et tre*» conquêtes de son maître, comme lui-même les statuettes égyptiennes et les champignons, de façon quasi-obsessionnelle. La crise d'angoisse de Freud face au Moïse de Michel-Ange ne correspond-elle pas à la terreur de Leporello face à la statue du Commandeur ?

Freud reconnaît alors qu'il ne sait pas encore terminer une cure analytique, alors que l'enjeu de la « réalité de la scène de séduction primitive » était considérable du point de vue de la théorie psychanalytique, comme on l'a vu lors de sa polémique avec son éminent confrère hongrois Sandor Ferenczi, lors de la parution différée du « Conflit de langue entre l'adulte et l'enfant » ?

Freud affirma que l'impression de revanche meurtrière imputée au père contre le fils incestueux est proportionnelle à l'intensité du désir de mort que le fils nourrit à l'égard du père, et non à l'agressivité intrinsèque dont le père serait censé être la proie. La scène de la fureur paternelle et mosaïque est donc aussi, mais renversée et projetée, la scène de l'agressivité mortelle du fils à l'égard du père, pour la possession de la mère.

Meurtre du père ?

D'autant plus qu'il s'agit d'une statue destinée à « figurer » sur le tombeau d'un pape, souligne Freud. Que l'identification entre Moïse et le pape mort ait traversé l'esprit de Freud, est attesté par sa remarque que si Michel-Ange a choisi de placer Moïse sur le tombeau de Jules II, c'est qu'il lui ressemblait par certains traits, comme la colère et l'impétuosité. C'est donc la scène du meurtre du père pour la beauté sensuelle et sen-

sible de la mère qui se jouerait ici en superposition avec la scène de la colère vengeresse de Moïse contre les incestueux idolâtres.

La différence entre judaïsme et christianisme s'éclaire profondément de leur rapport distinctif à l'image. On sait que le christianisme, contrairement au judaïsme, restitue à la fois la figuration de la divinité et la représentation métaphysique du féminin maternel, ce qui confirme encore la corrélation étroite entre l'icône et la mère.

Dans le christianisme, la loi rigoureuse du symbolique (du contrat) est dépassée au profit de la Foi incandescente de l'imaginaire. Quelque chose de la violence aveugle de l'interdiction de l'inceste se relâche, et un rapport différent s'institue à la mère, à la femme, à la matière. N'oublions pas la scandaleuse assertion médiévale que la Vierge est à la fois, dans la chambre nuptiale céleste, la Mère et l'épouse du Christ. C'est donc d'avantage d'une sublimation de l'inceste maternel que d'une interdiction aveugle, sous l'autorité du Père, que le christianisme se fait le chantre.

Dans l'Islam, le Très-haut, le Vivant, le Créateur, n'est jamais désigné par une métaphore paternelle, car un père par définition a des fils (non un seul), et c'est blasphémer que de supposer UN fils au Très-Haut, lui qui est le créateur de tous ceux qui existent. Il n'y a donc dans l'Islam aucune trace d'une conception familialiste de la divinité. On trouve en revanche explicitement dans le Coran l'anathème contre ceux qui « invoquent les divinités femelles plutôt que Dieu ».

Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur la conception islamique de la femme interdite à travers l'exemple d'Agar mère d'Ismaïl. Pour l'heure, nous suivons la démarche freudienne de la psychanalyse du monothéisme, qui ne vise pas précisément le problème de l'identité divine et celui de la représentation en Islam.

L'importance de ces différences sexuelles est considérable quant au statut même de l'Imaginaire. Tout se passe comme si la loi paternelle d'interposition, qui fonde l'accès à l'échange intersubjectif et au réel, était dé-passable sur un autre plan.

Dès lors, l'imaginaire n'est plus entaché de la faute idolâtrique, ni suspecté: il y a donc place pour un « imaginaire vrai », une vraie semblance, il y a une représentation de la vérité par l'image, qui n'est ni le réel, ni le marquage symbolique (au sens d'un contrat, d'une loi, d'une alliance). L'inceste, s'il est ici-bas interdit, n'est pas inimaginable ; il est imaginable dans le ciel, ou d'avantage encore, comme ciel.

Ainsi l'image, dans le christianisme, implique un rapport du désir aux instances en jeu dans le conflit « œdipien » tout à fait différent de ce qu'il y a dans la tradition judaïque. Qu'une toute autre conception de la matière y soit, aussi et par là même, engagée, c'est

ce que la notion fondamentale d'Incarnation éclaire immédiatement.

A travers l'icône, c'est l'incarnation (et donc, entre autres, la naissance de la chair d'une femme) qui est signifiée. Le statut si particulier de l'icône dans le dogme orthodoxe découvre parfaitement, mieux que dans le dogme romain, ce lien étroit entre icône et incarnation : l'interdiction de l'Ancien Testament, disent les théologiens orthodoxes, est levée par l'incarnation ; l'icône atteste la transfiguration de la matière par la lumière que l'incarnation réalise dans la personne du Fils de Dieu.

De l'iconoclasme à l'icône, c'est donc un passage de la non-figuration à la transfiguration qui est signifié. Remarquons que dans le dogme orthodoxe, d'une façon très conséquente à cet ensemble de notions, tandis que le Fils et la Mère sont figurés, le Père reste infigurable.

L'existence dans le christianisme d'un imaginaire du ciel —y compris sous la forme extrême d'une imagination de l'inceste sacré —, correspond à une temporalité très différente de celle du judaïsme, temps orienté de l'histoire[108], apporte bien des éclaircissements sur cette problématique, où se déploient les vicissitudes terrestres d'une nation et d'un peuple sous l'impulsion de l'espoir messianique et de la conquête d'une Terre, le christianisme maintient le désir dans une verticalité essentielle ; il encourage la tentation contemplative, mystique, d'échapper au tumulte du siècle, pour accéder dans l'immédiat à un début de transfiguration.

Si la femme, par opposition à la mère, ouvre la dimension du futur, le désir judaïque, avec l'iconoclasme, interdit aveuglément la mère et diffère constamment la femme, ce qui ouvre le temps vectorisé de l'Histoire.

Le désir chrétien, par l'icône, ne vit pas dans la fatalité du périple comme située dans la dimension historique de l'avenir. Il y tend par la verticalité, par l'élévation spirituelle; et donc par un sacrifice de tout investissement de désir situé dans la conquête horizontale. Le présent vécu de l'individu comme tel a dans le christianisme un sens qu'il n'a pas dans le judaïsme. C'est l'avenir d'un peuple, et non le présent vécu de l'individu qui, pour le judaïsme, est chargé de sens. On voit à propos de Freud, que la figure de Moïse, cumulant le rôle de conducteur de peuple, et de législateur des âmes, est significative : elle noue le temps sociologique avec le hors-texte de l'Autre, le hors d'œuvre du pouvoir politique avec le message de l'Eternel.

[108] Paul Ricœur, Histoire et Vérité, Paris, éd. Du Seuil, 1950.

2) **L'image interdite de la (re)présentation :**

La connaissance des contenus de la figuration n'épuise pas le questionnement sur la forme même de la (re)présentation et de l'irreprésentable. Une clarification est donc nécessaire pour comprendre l'esthétique de la représentation :

L'interdit de la représentation n'a rien à voir avec une défense de produire des œuvres d'art figuratives. Il a tout à voir, en revanche, avec la réalité ou avec les vérités les plus assurées de l'art lui-même. Aussi, et en dernière instance, avec la vérité de la représentation elle-même, que cet « interdit » met au jour d'une manière paradoxale.

L'interdit de la représentation n'est pas nécessairement à comprendre sous le régime d'une iconoclastie. Bien que l'iconoclasme (ou la simple abstention d'images, que nous rangeons ici sous ce terme) ait été et reste encore en quelque manière une des grandes veines d'interprétation du commandement énoncé au livre de l'Exode (Exode, XX,4.),elle est cependant loin d'être la seule, y compris dans la tradition israélite elle-même (et aussi dans la tradition de l'Islam, où d'ailleurs il faut préciser que le commandement en tant que tel ne figure pas dans le Coran, mais en a été extrapolé par interprétation), pour ne rien dire des diverses traditions chrétiennes.

Il faut rappeler que le commandement défend de faire des images « de tout ce qui est dans les cieux, sur la terre, dans les eaux », c'est-à-dire de toute chose, et avant tout d'en faire des images sculptées. L'insistance sur la sculpture et sur la fabrication de telles sculptures est remarquable dans tous les textes connexes du corpus biblique, et dans la tradition talmudique et hassidique.

Le commandement concerne donc la production de formes consistantes, entières et autonomes comme l'est une statue et ainsi destinée à un usage d'idole. C'est donc de l'idolâtrie qu'il s'agit, et non de l'image en tant que telle ni de la « représentation ».

L'idole est un dieu fabriqué, et non la représentation d'un dieu, et le caractère dérisoire et faux de sa divinité tient au fait qu'il soit fabriqué. Par exemples et pour références bibliques :

En Exode, XX, 4, le mot est *pessel* en hébreu et désigne une sculpture. Les hébraïsants estiment que le mot le plus invoqué est celui qui désigne l' « idolâtrie », *avodat sara,* « culte de l'étranger », et « *avodat alilim* », soit «culte des idoles », *alila* veut dire l'idole (petite divinité, faux dieu, encore une fois dieu étranger). Il y a aussi pessel, demout (« image »), zelem (« dessin », qui est aussi l' « image », comme dans « image de dieu » qu'est l'homme dans la Genèse).

Il paraît remarquable que la traduction par *eidolon*, mot grec, à la fois verrouille le re-

gistre sémantique (en passant exclusivement à celui des formes visibles) et unifie un vocabulaire multiple. En réalité, pourrait dire que la pensée monothéiste se préoccupe de l'idolâtrie.[109]

De l'adoration des faux-dieux ou non-dieux, bien plus que de l'aspect de l'idole et d'une problématique de la « représentation » au sens courant. En revanche, dans cette même pensée, mais selon une veine plus particulièrement chrétienne, il y a aussi une considération de l' «image », comme « visibilité de l'invisible », par exemple chez Paul de Tarse, Origène, le pseudo-Denys et les traditions ultérieures de l'icône bulgare (qui est supposée, présenter Dieu le plus directement possible aux yeux des Bulgares). C'est à la croisée de ces chemins que surgit et se noue la question de la représentation. Une doxa de la représentation recouvre et déforme la provenance du mot « idole » derrière le mot grec *eidolon*.

Toute cette problématique pourrait être désignée comme celle de la mimésis et du divin dans toute la complexité des liens, interactions et contradictions entre ces deux termes.

D'un point de vue méthodologique, cette méthode paraît féconde d'une « iconomimésis / ou economimésis des articulations », aux tours de Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, et nous la mettons à l'épreuve dans la présente recherche, comme nous le répétons lorsque l'occasion s'en présente.

Revenant au caractère « emprunté ou fabriqué » de l'idole, image qui est censée valoir pour elle-même et non pour ce qu'elle représenterait, remarquons que c'est une image qui est d'elle-même une présence divine, qui, pour cette raison, est composée de métaux précieux et durables, bois imputrescible, or et argent, comme cela est consigné dans *Isaïe*, XI, lx, 20, XLIV, 10-20.C'est avant tout une forme taillée, une stèle, un pilier, ou bien encore un arbre ou un buisson.

La plupart de ces noms traduits en grec par *eidolon* uniquement, n'appartiennent pas au lexique de la vision. Il en ressort chez Heidegger que la représentation *gestuelle* est présentée comme *erstellen*, *érection* ; thématique sur laquelle nous reviendrons à propos de la Pierre noire de La Mecque, centre de l'Islam.

Ce n'est donc pas l'image du dieu qui est condamnée. D'une part, ces dieux ne sont nulle part ailleurs que dans ces statues. Et d'autre part, le dieu d'Israël, n'ayant pas de forme, n'a pas non plus d'image. Il n'a donc aucune ressemblance possible, sinon celle de l'homme, et celle-ci n'est pas une ressemblance de forme ou de matière. L'homme est donc à l'image de ce qui est sans image.

[109]Thomas d'Aquin (On pourrait dire de la « lâtrie », voir à ce propos le discours de Thomas d'Aquin sur la latria), Somme théologique, 2a2ae, 94, 1.

Ce qui est condamné, ce n'est donc pas ce qui est « image de », ce qui forme par soi-même présence affirmée, présence pure en quelque sorte, présence massive résumée à son être-là : « L'idole ne bouge pas, ne parle pas, on crie vers elle, mais elle ne répond pas » (Isaïe, XLVI, 7) et l'idolâtre, en face d'elle, est aussi celui qui ne voit pas et qui ne comprend pas (Isaïe, XLIV, 18-20). Au contraire, le « vrai dieu » n'est en somme que parole (ou logos) adressée à son peuple, vision du cœur de l'homme, mouvement pour accompagner son peuple.

Ce n'est donc pas sous un motif de la copie ou de l'image imitatrice que l'idole est condamnée : c'est sous un motif ousiologique au sens aristotélicien de l'*ousia*, de présence pleine, épaisse, présence de/ou dans une immanence où rien ne s'ouvre (œil, oreille ou bouche) et d'où rien ne s'écarte (parole au fond d'une gorge, regard perdu).

Concernant l'aniconisme[110] islamique qui, selon Titus Burkhardt a un statut différent : « L'interdiction de l'image en Islam ne vise à rigoureusement parler que l'image de la divinité. Elle se situe donc dans la perspective du Décalogue ou, plus exactement, du monothéisme abrahamique que l'Islam entend renouveler : dans sa dernière comme dans sa première manifestation […] le monothéisme s'oppose directement au polythéisme idolâtre, de sorte que l'image plastique de la divinité se présente pour lui, selon une « dialectique » à la fois historique et divine ».[111]

Ainsi, l'on évite de représenter les envoyés divins (*rasul*) les prophètes (*anbiya*) et les saints (*awliya*), non seulement parce que leur images pourraient devenir l'objet d'un culte idolâtre, mais aussi par respect de ce qu'il y a en eux d'inimitable. Ils sont les vice-régents de Dieu sur terre.

Les commentaires du Talmud préciseront que s'il est possible de peindre-plutôt que de sculpter- des visages à découvert, encore faut-il que les dits visages ne soient jamais complets : la complétude est un achèvement qui clôture et ferme, sans accès, sans passage. L'image sculptée d'un visage complet, voici l'interdit véritable. C'est ainsi que Catherine Chalier résume le point de vue d'Emmanuel Levinas:

« Levinas pense que dans le Temple deux Chérubins d'or doivent avoir leurs faces tournées l'une vers l'autre et ensemble en direction de l' « Arche du Témoignage », c'est-à-dire en direction de la parole de Dieu, ou plus exactement du dieu qui est parole. Et dont, pour cette raison, le nom est imprononçable, puisqu'il n'est rien de dit, mais le

[110]Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, langage et signification : L' « aniconisme» peut avoir un caractère spirituellement positif tandis que l' « iconoclasme » n'a qu'un sens négatif, Paris, éd.Sindbad, 1985. p.66.
[111] Ibid., p.65.

dire lui-même »[112].

De quelque manière qu'on se situe par rapport à l' « interdit de la représentation », et de manière plus générale à son contexte religieux, on devra reconnaitre que l'interprétation iconoclaste du précepte d'interdiction n'entraine une condamnation des images que pour autant qu'elle présuppose une certaine interprétation de l'image. Il faut bien que l'image soit pensée comme présence close, achevée dans son ordre, ouverte sur rien ou par rien d'autre, et murée dans une « stupidité d'idole ».

Emmanuel Levinas donne l'exemple d'une pensée plutôt inspirée par l'iconoclasme, avec complexité, alors qu'elle est dominée par un motif du visage dont il faudrait longuement analyser l'ambivalence sur le Sujet. Il est destinal pour l' « Occident » que l'image fut rabaissée et vicarisée en tant que seconde, imitatrice et donc inessentielle, dérivée et inanimée, inconsistante ou trompeuse, et cette thématique nous est plus que familière (*unheimlich*).

Il est de fait que toute l'histoire de l'occident en tant que tel, historialement, s'est elle-même scellée de l'alliance qui s'est faite entre le précepte monothéiste et le thème grec de la copie ou de la simulation, de l'artifice et de l'absence d'original. Cette problématique de la mimésis pense et organise l'image non pas comme la reproduction affaiblie de ce qu'elle imiterait, mais comme un « mimême », idole ou icône, avec un re-gain d'auctoritas devant l'être-à-mort, qui suture l'Orient et la trace de l'Occident.

C'est sur cette tradition que s'appuie notre méfiance devant la *Société du Spectacle*[113], dénoncée par Guy Débord, et l' « Imagologie » sur laquelle ironise Milan Kundera dans *« L'immortalité »*[114], entre autres exemples.

Pour comprendre le problème de la « représentation », il convient d'être attentif à cette alliance constitutive de notre histoire, et à ce qui, en elle, fait simultanément lien et déliaison, à ce qui adjoint deux motifs mais aussi à ce qui les disjoint, et à ce qui provoque entre eux des passions et des partages du sensible plus retors qu'il n'y parait.

Le double motif, si l'on ne se trompe pas sur l'interdit biblique ni sur l'exigence grecque, est donc d'une part, celui d'un Dieu qui ne s'en prend nullement à l'image, mais qui ne donne sa vérité que dans le retrait de sa présence, une présence dont le sens est « *un absens* », une absence de sens, selon Maurice Blanchot dans « *l'Attente l'oubli* »[115].

D'autre part, le motif d'une idéalité logique (au sens où l'ordre du logos, et de la raison,

[112] Catherine Chalier, L'interdit de la représentation, Autrement n°148, « Le visage », Paris, octobre 1994.
[113] Guy Débord, la Société du Spectacle, Paris, éd. Gallimard, 1996.
[114] Milan Kundera, L'immortalité, trad. Eva Bloch, Paris, éd. Gallimard, 1990.
[115] Maurice Blanchot, l'Attente l'oubli, Paris, éd. Gallimard, 1962.

est constitué par le rapport à l'idéalité), c'est-à-dire très exactement le motif d'une forme, ou d'une image, intelligible, c'est-à-dire formant l'intelligibilité même.

D'un coté, l'absens condamne la présence qui se donne comme complétude du sens. De l'autre l'idée abaisse l'image sensible qui n'est que son reflet, le reflet dégradé d'une plus haute image.

Mais d'un coté, l'absens ouvre son retrait dans le monde même. Et, de l'autre, l'image sensible indique et annexe l'Idée. Il s'en suit une logique deux fois double, dont les valeurs s'échangent, se contaminent et s'affrontent. Le Christianisme d'abord, l'art du monde moderne ensuite auront été les lieux de cette mêlée. La présentation de l'œuvre d'art s'est appelée re-présentation.

La représentation n'est pas un simulacre : elle n'est pas le remplacement de la chose originale. En fait, elle n'a pas trait à une chose : elle est la présentation de ce qui ne se résume pas à une présence donnée et achevée. Comme on l'aura déjà compris, il s'agit de penser que la « re-présentation » n'est pas seulement un régime particulier d'opération ou de technique, mais que ce mot propose aussi un nom général pour l'événement et pour la configuration ordinairement appelée Occident. C'est-à-dire aussi pour cela dont l'histoire court devant nous à son accomplissement, étant passée par une mise en crise totale de la représentation, à qui il faut bien reconnaître une place historiale dans notre pro-venance.

L'accès le plus simple à la problématique de la représentation est celui de son nom. Le re- du mot représentation n'est pas répétitif, mais intensif (pour être plus précis, la valeur initialement itérative du préfixe re-, dans les langues latines, se transforme souvent en valeur intensive ou comme on dit « fréquentative ». La *repraesentatio* est une *présentatio*, une présentation soulignée, appuyée dans son trait et/ou dans son adresse : destinée à un regard déterminé. Ainsi le mot a-t-il son premier emploi au théâtre.

La représentation est une présence présentée, exposée ou exhibée. Elle n'est donc pas la présence pure et simple : elle n'est justement pas l'immédiateté de l'être posé-là, mais elle sort la présence décente de l'immédiateté, pour autant qu'elle la fait valoir en tant que telle ou telle présence. La représentation présente en vérité ce qui est absent de la présence pureté simple, son être en tant que tel, ou encore son sens ou sa vérité.

Seul le « monologothéisme » originaire d'occident organise dans le dispositif général de la représentation la pure immédiateté comme une pensée. Hors du mono/logo/théisme, il n'y a pas d'immédiateté muette et murée.

De manière corollaire, hors de l'Occident, il y a ordonnance des puissances signifiantes. Et qu'en est-il donc de la représentation en Orient ?

Chapitre II. **La Résistance harmonieuse de la poétique en Iran.**

Le projet de saisir les caractéristiques d'une civilisation singulière-plurielle telle que la Perse occupée en Iran shi'îte implique une approche obvie pour transversaliser ses appartenances, dont on peut déproprier les termes, comme le souhaite Michel Serres dans « *le Mal propre* »[116], avec cette « diagonale mobile », actionnée par Michel Foucault.

A titre d'exemple, nous tenterons ici d'explorer plus à fond ce qu'il en est de la culture de l'Iran pour différents arts, comme la poésie, les miniatures, l'esprit courtois, les jardins et la philosophie/théologie des ci-nommés Soufis.

Ce qui nous intéresse est la valeur de « sens », soit l'élément différentiel des forces qui s'en emparent et en affirment la valeur, des puissances de désir investies dans les arts iraniens avec la culture arabe.

Citons pour exemple le spécialiste Jean-Claude Vadet, qui étudie brillamment « *L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire* »[117], et qui a été largement contreversé. Ainsi, Pirouz Eftékhari dans son étude *La poésie persane et l'esthétique de l'instant poétique* [118], montre que Vadet, après l'avoir explicitement évoqué, « hésite à reconnaître le rapport entre la poésie courtoise arabe, et le devenir de la poésie courtoise en Occident », à partir d'Eléonore d'Aquitaine et de l'Espagne andalouse, des cathares manichéens albigeois grâce au « *Gai Savoir* » des troubadours (dit : *Gay saber* en Occitan), et des trouvères ou jongleurs, auquel Nietzsche rendit hommage, dans le titre et les formes du livre en question.

Selon Pirouz Eftékhari, Vadet étudie le discours poétique amoureux arabe et persan, mais en ignore le syncrétisme et le métissage de principe avec les antiques mœurs de la Perse, et les rapports esthétiques. Il en va de même pour De Fouchecour, à propos duquel nous reviendrons pour le défendre contre l'accusation d' « Orientalisme colonial ». Il prendrait, selon cette école, le discours des poètes lyriques persans du XI^{ème} siècle comme de la pure et simple rhétorique universitaire.

Alors que, comme le clan anti-orientaliste va essayer de le montrer, leur poésie a plutôt, et en plus, une visée et des implications « trans-linguistiques », au sens de Roland Barthes, dans « *Sémiologie* », et particulièrement une machinerie trans/sémiologieque

[116]Michel Serres, Le mal propre : polluer pour s'approprier, Paris, éd. Le Pommier, 2008.
[117]Jean-Claude Vadet, L'esprit courtois en Orient dans les cinq premiers siècles de l'Hégire, Paris, éd. Maisonneuve et Larose, 1968.
[118] Pirouz Eftékhari, La poésie persane et l'esthétique de l'instant poétique, Novembre ,2005

et para/sémiologique, elle-même créatrice de sens et de valeurs, qu'on devrait appeler sémiotique ou *trans-sémiotique* comme Julia Kristeva : leur position dans la situation historique et sociale qui est la leur, crée un en-plus de civilité sociétale, ou intègrent plutôt culturellement selon leurs traditions perses de Mani et Zoroastre, puis islamiques et shî'hites imâmistes d'Iran. L'enjeu du discours poétique persan est très proche de celui du « maniérisme » discordant ou de la préciosité formaliste notable au Palais du thé de Mantoue, chez Rosso Fiorentino, Le Primatice, à l'Ecole de Fontainebleau, et aussi chez le Michel-Ange de la « ligne serpentine », dont on sait les démêlées avec son mécène, le Pape Jules II. Le poète lyrique persan du XIème siècle est l'ambassadeur d'une culture et d'une civilisation nouvelle qu'il doit manifester d'un style artiste avec élégance aux yeux du dominant. Le poète persan et le philosophe soufi entendent séduire et subvertir la *Domination* (au sens le plus général et impersonnel, usité par l'Ecole de Francfort).

On peut dire que dans la poésie lyrique persane l'intention trans-sémique et plurilinguistique est profondément liée à l'intention para-sémique, pour reprendre la syntaxe de Perouze. Elle est le « deuxième degré » de signification qui mène le premier. Dans la poésie lyrique persane, la trans-sémiotique se révèle dans la circulation de différents discours. La notion d'« unisson », par exemple, couvre aussi bien le champ sémantique de la sentimentalité que celui du rapport au sacré (double sens du mot latin *Sacer*). Le poème représente un temps atemporel, parce *qu'aiônatique* et noué aux puissances dionysiaques, parce que lui-même temps sensible unique.

Quant au rôle de la culture persane dans la création de la civilisation en Iran, Vadet consacre bien plusieurs pages à l'influence et à la présence des poètes, chanteurs et musiciens iraniens dans le Hédjâz et à Bagdad. Dans ce contexte culturel, il mentionne avec une censure discrète ce qui y est attaché de rapports au Vin, au Haschich et à l'Amour homosexuel de la Beauté (qui n'est pas nécessairement la reproduction homossexuée du Même), bien que ce soit parfaitement avéré, ne serait-ce que par Omar Khayyâm dans les *Rubaiates*. Certes, l'universitaire J-C Valdet n'est pas Jean Genet, et personne ne lui demande de proclamer ses états d'âme sur la vie libertine.

Saïd Boustany, dans une présentation méthodique du contexte dans lequel apparaît Rûmi, consacre de longs développements aux courants idéels et culturels qui traversent Bagdad, et décrit en détail la présence et le rôle des mavâlis (convertis non arabes) iraniens, byzantins et autres. Les noms de Rûmi, d'Attar, d'Hafiz Chirazi et d'Omar Khayyâm sont mondialement évoqués pour la renommée de l'Amour courtois qui fait

la cour aux belles et aux onagres près de la Cour du Souverain, dans la Poésie persane. On connait aussi les splendides miniatures persanes érotiques de Sultan Mohammed et Birûni, entre autres, qui les dépeignent pour leur valeur de séduction. Le soufisme, ou plutôt le méta-historique et (méta) philosophique persan, borde et contamine dès l'origine ces flux culturels hétérogènes, sans cesse comme une trame, un parergon, depuis la philosophie d'Avicenne (Ibn Sina), d'Hallâj, de Sohrawardi, de Nasirôddin Tûsî et de Mollâ Sadra Shirâzi, que nous avons retenu ici, entre autres.

Cette contamination principielle de métissage culturel se retrouve chez les persans Chi'ites d'Iran, mais aussi bien chez des philosophes d'origine arabe comme Ibn Arabî.

On y retrouve aussi les survivances de cultes interdits durement réprimés au nom du Coran affiché en arabe par le mono-logo-théisme installé au pouvoir, et marqués en une mosaïque que Lyotard dirait « *patchwork libidinal* », où se mélangent en une palimpseste inextricable de noms et signes d'origine : Manès/Mani (manichéisme), Zoroastre (le Zarathoustra- emblème de Nietzsche), Mazda (qui survivra comme lumière dans les piles Mazda), Mithra (la corrida),le christianisme syro-chaldéen (Hallâj), le Judaïsme dans une mesure importante avec Philon d'Alexandrie et Maïmonide, la philosophie (néo)platonicienne et celle des pythagoriciens de Sicile, et bien d'autres représentations refoulées comme celles de l'inceste sororal.

Le souvenir historique du chi'isme Ismaélien de la Proclamation de la Grande Résurrection, émanant du Château-forteresse d'Almût avec le Seigneur Hasan, survit après son extermination par les mongols, avec ceux qu'on appelle dans son ambiguïté anarchiste : « la Secte des Assassins », du nom des Jardins et du Haschich qu'ils utilisaient, (dont la postérité occidentale s'empara de Baudelaire, Thomas De Quincey à Walter Benjamin,Vladimir Bartol) [119], ainsi que des assassinats ciblés qu'ils commirent à la manière des Kamikaze d'aujourd'hui. Malgré que Daftary Farhad, dans son livre « *Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens* », démontre que les légendes des Assassins ont en fait été forgées de toutes pièces : « : « Les polémistes musulmans donnèrent naissance à leur propre « légende noire » sur l'ismaélisme qu'ils présentaient comme une secte aux fondateurs douteux et dont les rites secrets d'initiation menaient graduellement à l'irréligion et au nihilisme ».[120]

Une certaine mixité des valeurs religieuses de Muhammad et de Jésus se perpétua également après le martyre de Hallâj à Bagdad. Des rapprochements entre l'Ismaélisme

[119] Vladimir Bartol, Almut, trad., Claude Vincenot, Paris, éd. Phébus, 1988, réédité en 2001.
[120]Daftary Farhad, Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens Paris, éd. Jean Vrin, 2007.p. 21.

d'Alamût et une métamorphose du christianisme nestorien sont bien établis par Christian Jambet, [121]qui laisse ouverte cette question. Il ressort bien irréductiblement, pour reprendre la conceptualisation derridienne, une dissémination de principe, une « multiplicité singulière », dès les origines des arts persans et de la civilisation iranienne.

La concaténation des signes y est telle que tout signifié n'y apparaît qu'à titre de trace différentielle. Dès l'origine, dès avant l'origine, cette étrange différ*a*nce d'origine et de l'origine, constitue les mystiques « musulmans » soufis de Perse et les arts dits « islamiques » de la civilisation iranienne, tout autant qu'elle l'entame.

Au même titre, la question d'une différence culturelle (concept élaboré par Patrick Tort) s'exprime en Iran, avec un esprit de résistance à l'empire, se pose pour la culture du vin et des vignes, où les sanctions sont appliquées avec plus de clémence que chez les arabo-sunnites.

Le mode de vie soufi, le tapis et le Poète persan opèrent un détournement quasi-situationniste par les effets d'une mimésis généralisée, générant et dégénérant un simulacre généralisé, au sens de Lucrèce de (*natura rerum*), où le modèle bascule avec la copie.

Ceci vaut aussi bien pour la langue persane que la langue arabe par la contamination, qui accompagne leurs chants les plus désespérés d'amour. Dans la poésie lyrique persane du XI siècle: le temps du poète est énoncé comme Nowrouz (le nouvel an, le premier jour du printemps), l'œil du poète perçoit un « monde décoré », selon un parergon comme chez E. Kant.

Les arts ornementaux, c'est-à-dire relevant de la parerganalité, constituent l'objet du livre d'Oleg Grabar : « *Penser l'art islamique* », où sa perception est portée par l'étonnement admiratif : « la poésie est destinée à un auditoire de courtisans pressés à la fête du prince, dont on fait l'éloge ; la nature décrite est idéale, elle est conforme à la meilleure idée que puisse s'en faire un esprit porté à l'admiration» .[122]

1) La critique des orientalistes-linguistes devant la poétique persane.

[121]Christian Jambet, La Résurrection d'Alamût, loc.cit, p. 352.
[122] Oleg Grabar, Penser l'art islamique, Paris, éd. Albin Michel, 1996.

Les dits « orientalistes », critiqués par Edward Saïd dans « *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* »,[123] nourrissent, selon lui, un préjugé à l'égard des poètes classiques persans et arabes, et utilisent ensuite ce présupposé à leur avantage : ils affirment d'abord que les poèmes manquent d'unité structurelle, pour, ensuite, la leur reconnaître partiellement : les subtilités du sens doivent être reconstituées, et seule l'érudition dogmatique peut le faire. Le préjugé s'origine dans un certain « eurocentrisme » imprégné de perspectivisme ethno-centrique des Occidentaux.
Le discours « orientaliste » ignore la multiplicité des modes narratifs de la « Différance culturelle », mise en valeur ultérieurement par la pragmatique du langage, et particulièrement par la « Narratologie » du grand critique littéraire Gérard Genette, dans ses remarquables « *Figures I, II, III* »[124]. Ainsi, dans « *Les Fleurs du Mal* », il existe une grande variété de modes narratifs, Baudelaire propose, dans ses « *sonnets tableaux* », un schéma pictural original : « *La vie antérieure* », « *Les bijoux sonores* ».

Cette projection éthnologiste faisait déjà la question de Montesquieu : Comment peut-on être persan ?

Pirouz Eftékhari reproche à la lecture occidentale de la poésie persane ou arabe d'ignorer bien souvent la musicalité, et, on pourrait même dire plus précisément, l' « incantatoire mallarméen »[125], surtout que cette musicalité est le souffle du poème. Pendant longtemps la beauté d'un poème se référait à son rythme et à son influence sur l'auditeur. Pour cela, on classe la poésie sur différents champs et régimes de sens. Par exemple le « *rytha* » et le *« gazel* » n'ont pas la même musicalité. Selon les orientalistes linguistes, « Les poètes véhiculent et cherchent un sens dans l'architecture sonore, à partir d'une stratégie énonciative qu'ils produisent à partir de leur posture propre ».[126]

Ainsi Pirouz Eftékhari montre que c'est tout à fait différent, l'attitude que le poète adopte car il s'inscrit dans des conditions sociales déterminées face au langage utilitaire. A cette fin le poète s'engage à construire un sens autre, et à définir l'aspiration poétique dans un désir d'ouverture du monde par l'ouverture de soi à l'Autre. Il en résulte qu'ignorer le projet poétique, revient à réduire la poésie aux structures significatives ou à une érudition figée : « La lecture d'un poème est un échange ; elle consiste à en sécu-

[123]Edward Saïd, L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, Paris, éd. Seuil, 1980.
[124]Gérard Genette, Figures I, II, III, Paris, éd. Seuil, 1969,1972, 1977.
[125]Pirouz Eftékhari, La poésie persane et l'esthétique de l'instant poétique, Novembre, 2005.
[126] Ibidem.

lariser sur un mode profane le projet esthétique ; c'est l'appréhender de l'intérieur de sa visée utopique ; pour ce qui est des poèmes persans, c'est les vivre dans ce qu'ils proposent d'emblée comme esthétique de l'instant poétique ».

Les meilleures lectures occidentales de la poésie persane ou arabe en restent, il faut le souligner, au recensement ou à l'approfondissement thématique. Cette approche, prétendue scientifique, fait perdre l'originalité du poème et son rythme musical, tant que la lecture linguistique ne peut pas saisir les dimensions ontologiques et psychiques du poème.

La rhétorique de la scientificité tend le plus souvent, soit à restreindre la poésie au classement, soit à la diluer par l'érudition orientaliste, voire par les structures que la linguistique propose depuis un siècle. Le formalisme classificatoire écrase la signifiance propre de chaque type de poésie et de chaque poème. Les incohérences et insuffisances de la stratégie discursive des orientalistes les enferment dans une nébuleuse où se brouillent les niveaux de sens ; ils n'en tiennent compte que dans la signification érudite, et traduisent par conséquent de façon tronquée.

Ruben Lévy et Monteil, fidèles à l'appareil traditionnel de l'orientalisme, oublient par exemple que Hâfèz Chirazi se situe après les mystiques des XIIème et XIIIème siècles, qu'il inverse le discours mystique et redéploye l'imaginaire dans le monde concret, proposant une autre poésie, à partir de son amour pour une femme. Ils n'ont de toute façon pas visé l'ambigüité du sens, et ils se sont contentés d'une signification primaire.

En un mot, les orientalistes nient et méprisent ce qui est toujours en mouvement dans une société : « la différ*a*nce culturelle », et sont aveugles aux manifestations culturelles, ignorent ce qui est dans l'air, le temps-désir-imaginaire.

Ce qui approfondit cette orientation ou cette interprétation de la lecture occidentale de la poésie, c'est que la linguistique est marquée dès l'origine et dés sa naissance par les ruines des pouvoirs coloniaux, et par le décodage archéologique de son idéologie. Ce rapport linguistique /colonialisme est resté le fondement même de la linguistique.

La linguistique saussurienne s'origine, comme le prétend Edward Saïd si contesté, à la même tradition logocentrique du discours dit « orientaliste » , qui veut « tout ramener au texte », sans tenir compte des tons et des accents.

La grande erreur des sciences du langage, et ce qui est inévitable pour elles, c'est de ne pas distinguer le sens de la signification, « comme combinatoire de signifiés, d'occulter le premier derrière la seconde ». Elles ont voulu tout rabattre sur un système fermé des signes, alors que l'univers du sens est aussi large et ouvert que l'imaginaire et la sémio-

tique.
Elles se sont peu préoccupées de la généalogie du sens dans une société donnée, à un moment donné, qui débouche sur une quête esthétique (au sens large, en particulier donc, sur la poésie).

Ces démarches scientistes brouillent progressivement le « figural esthétique » qui est irréductible (comme l'a bien montré J. François Lyotard), et l'appauvrissent de toutes tentatives de renouveau des formes, et l'emprisonne contre toute recherche d'une vie nouvelle et d'une nouvelle beauté, hors de toute création.

Il est vain de prêcher l'interdisciplinarité tant que l'écriture est enfermée dans des structures significatives standardisées et aplaties, alors qu'elle est créatrice et quête riche du sens et de la signification.
Hâfèz Chirazi, le grand poète amoureux du XIVème siècle iranien disait :
« D'ici, nous nous dirigerons au galop vers la taverne ;
« Il est vital de s'éloigner de ceux qui ne savent que discourir »[127].

Le problème principal de la linguistique, c'est d'être bloquée et enfermée dans le souci de l'énonciation. A ce niveau, on peut affirmer que la prise en compte de la situation par l'énonciation est cependant rudimentaire et élémentaire. Son application dans la lecture de l'écriture poétique est timide et aveuglée, elle est esthétiquement conditionnée par le structuralisme ; à son tour, surtout que la critique principale envers la méthode structuraliste c'est la proclamation de la mort de l'homme comme être bi-dimensionnel et même pluri-dimensionnel ; elle ramène tout au signe.
Dans la problématique énonciative, en effet, la stratégie discursive de l'énonciateur, sa position dans sa situation, ne reçoivent pas l'attention qu'elles méritent. Les conditions, les aspirations, les motivations (affectives, érotiques, tribales, sociales, culturelles) et le système des représentations de l'énonciateur sont refoulés au rang de rejetons de l'inconscient.
S'éloignant des discoures logo-centristes, Hâfèz le poète nous invite à chercher le sens ailleurs : « Les rationalistes sont certes la pointe du compas de l'existence, L'amour sait pourtant combien ils s'égarent dans ce cercle ». L'orientalisme enfermant tout « objet d'étude » dans le code de l'érudition universitaire, s'avère incapable de lire le sens poétique. Comme si, en peinture, la critique voulait appréhender un tableau impressionniste

[127] Hafez Shirazi (ou ; Hafiz, né vers 1320-mort en 1388 ou 1389 à Boukhara).

par l'identification encyclopédique du motif. Le sens d'une création artistique est ailleurs. Par exemple, dans ce vers de Hâfèz :

« Viens, éparpillons partout des fleurs, versons du vin dans la coupe !
Viens, fendons le plafond du ciel, formons un projet nouveau ! ».

L'inventaire lexical (fleurs, vin, coupe, ciel, projet nouveau, etc.) permettra certes d'inventorier les éléments isotopes de la poésie de Hâfèz Chirazi pour restituer la signification du vers, encore qu'il « faudra l'approfondir dans son élan amoureux »[128], mais le sens du vers est, surtout, dans sa musicalité, heureusement mariée à la « transcendance de l'Amour », (au sens d'Alain Badiou, reprenant Lacan avec l'Eros du Banquet de Platon). Voici une strophe d'un long poème composé de parties protocolaires, lyriques et de discours amoureux, *un gazal* dans la *qasida*, de Farrokhi Yazid :

« Reviens, mon cœur, j'aimerais te dire ma profonde tristesse ; J'aimerais tant écouter de ta bouche un récit, me réjouir de ta présence. »
« Je souhaite te voir un jour auprès de moi, Et te garder comme mon âme, car je ne suis rien sans toi, mon cœur. »
« Lorsque tu es loin de moi, je ne dors, ni ne veille, les signes de perdition habitent ce que je dis et fais, mon cœur. »
« Lorsque tu es loin de moi, mon cœur, je ne sais ce que je fais ; Tu dirais que je suis malade depuis un an, si tu me voyais, mon cœur. »
« Mon cœur, je me suis promis de ne plus te blâmer ; Viens qu'en ce printemps j'aie du bonheur avec toi ».

En effet il y a un double mouvement de la dialectique. D'abord le sujet se transcende selon un motif de trans-ascendance, se dépasse dans l'objet aimé ; en sens inverse l'objet de l'amour opère un mouvement de trans-déscendance vers le sujet qui l'aime. L'unité de ces deux mouvements inverses constitue l'amour divin, qui s'aime lui-même d'un amour infini à travers les deux amants/aimés.
Le souci majeur de la science du langage c'est le détour au niveau de la signification, et l'ignorance de la psyché créative et admirative du poète, en plus la méconnaissance de la stratégie énonciative des poètes amoureux arabes ou persans. Les orientalistes se contentent directement de reconduire le jeu réglé de la polysémie, à un code d'érudition, parfois conçu à des fins narcissiques, voire destiné à se faire passer pour disciples privi-

[128] Malek Chebel, Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam, Paris, éd. Seuil, 2004.

légiés des grands maîtres de l'érudition musulmane. Ils ferment alors les yeux sur la multiplicité singulière, pour reprendre le concept d'Alain Badiou à propos du discours poétique en Iran, et ignorent l'univers du sens reflété dans ce qu'il convient d'appeler la poly/sémie associée à la trans/sémie. Ces deux notions renvoient à la poéticité que le poète instaure à partir de sa situation et de sa position à une symbolique de transgression qui s'érige en un « méta-langage ».

Il convient de se rappeler, à ce niveau que Jacques Lacan dénonçait la « *Linguisterie* » d'une supposée « *Lalangue* » érigée en modèle de toutes les autres, à la manière de l'*espéranto*, et il a suffisamment proclamé qu' « Il n'y a pas de métalangage ».

Le poète amoureux instaure une codification esthétique nouvelle qu'il invente, à son désir d'un discours autre, aspirant à réinventer l'Autre, en un mot, à la recherche d'un sens différent, à partir de l'architecture acoustique de la langue dans laquelle il compose. Les orientalistes excluent systématiquement cette dimension que Roland Barthes appelait une « translinguistique », dans ses *« Eléments de sémiologie »*[129], comprenant deux niveaux de sens avec une sémiologie rendant compte du sens en plus trans-sémique et para-sémique prévalent pour saisir l'attention et comprendre un poème : Julia Kristeva a développé dans ses écrits cette dimension d'une sémiologie des paragrammes, appelée *« sémiotique »*[130], à plus d'un sens. A savoir qu'en plus de la vue, il y a l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat…, dont la prise en compte dans la danse, la musique, les parfums nécessitent une étude « sémiotique ».

L'excès dionysiaque dans le discours poétique fonde la critique de la vérité du langage, et confirme toute la puissance de l'appareil linguistique nietzschéen, qu'on se propose de scruter ultérieurement. Il convient de bien spécifier les termes en question, dans cette danse dionysiaque et cet excès qui se donne en un *potlatch*[131], don sans réserve comme « *la part maudite* », évoquée par Georges Bataille :

La présence de l'énonciateur, du Sujet de l'énonciation, doit se distinguer du Sujet de l'énoncé, avec son rapport singulier au moment de la chaîne signifiante qui le parcourt. C'est en partant de cette problématique du « langage- linguistique » que Gilles Deleuze a exposé sa critique du cogito cartésien, fêlé par la ligne pure du temps.

Le très nietzschéen Michel Foucault l'a rejoint en cela, dans « *Les mots et les*

[129] Roland Barthes Eléments de sémiologie, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1965.
[130] Julia Kristeva, Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Paris, éd. Seuil, 1969.
[131] Marcel Mauss, Essai sur le Don, Paris, éd. P.U.F, 2007.

choses»,[132] en écrivant sur la base d'une analytique de la finitude « Le cogito et l'impensé », qui est le langage.

Les constructions idéologiques bien pensantes des anciens orientalistes condamnées hâtivement par Edward Saïd et ses thuriféraires ont été reprises plus tard avec des critères plus scientifiques et plus ouverts sur le plan international, après autocritique objective, et non sans se déprendre de tels obstacles épistémologiques : telles cette idéologie colonialiste, et cette métaphysique logocentrique de la réappropriation onto-téléologique d'un sujet perdu dans l'histoire, et qui entend bien s'y retrouver à la fin.

La position de ce discours anti-orientaliste, et nationaliste, doit être contestée et critiquée sur ces points. Certes, le sens ne se réduit pas uniquement à une telle vision, ni ne s'épuise avec de telles influences. Nous objecterons cependant contre le chauvinisme d'école professé par Oleg Grabar, Johann Christoff Bûrgel et tant d'autres que nous avons cités :

Que la dite influence (néo) platonicienne ne peut être démentie, puisqu'il s'agit d'un dialogue permanent entre les deux rives. Ainsi leurs déclarations téméraires ne sont étayées et confirmées par aucun argumentaire historique sérieux ni aucune méthodologie convaincante, et encore moins par une réflexion philosophique approfondie.

Cette opinion, au sens doxologique d'une simple opinion ou rumeur, sur les philosophes de l'Islam iranien et les poètes soufis ne nous semble guère fondée, sauf sur une idéologie plate de conservateurs de musées et de médailles, voire un orgueil nationaliste qui ne suffit pas pour être convainquant.

Au contraire, cette intervention historique platonicienne et néo-platonicienne doit être admise sans beaucoup d'hésitations, et le dialogue entre les deux rives, plus précisément l'Orient et l'Occident, s'y ressourça pendant des siècles. Ces influences grecques et (néo)platoniciennes furent d'ailleurs reconnues explicitement par Avicenne, Sohrawardi, Mollâ Sadrâ, et tous les autres philosophes et théologiens de l'Islam iranien concerné, ainsi que par Ibn Arabî.

Cela est d'ailleurs établi au cours des études sérieuses menées sur le long terme par des équipes de chercheurs éprouvés, se fondant sur des bases précises et une méthodologie cohérente, avec une formalisation correcte. Cette thèse d'une influence de Platon/Plotin ne manque pas de partisans, qui ont opéré des recensements suffisants, et ont scruté avec le plus grand soin dans leurs travaux les facteurs biographiques, bibliographiques et historiques en jeu, avec des traductions minutieuses, et toute une méthodologie cri-

[132]Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris, éd. Gallimard, 1966, p. 333.

tique qui existe plus qu'on ne croit dans les pays de tradition musulmane.

Nous pensons ici aux travaux reconnus de philosophes comme Henry Corbin, Louis Massignon et Christian Jambet, Maurice de Gandillac, Alexandre Papadopoulos, Jacques Berque, Müller, Maxime Rodinson.

Il nous faut donc examiner dans cette recherche la nécessité d'un retour aux passeurs des deux rives que furent pour nous Plotin et Avicenne. « L'invention de la vérité exige, pour celui qui y travaille, de faire des ponts entre des lieux qui n'ont jamais, jusqu'à présent, été reliés ».

2) **L'architexture rythmique dans la poésie persane :**

Le sens, c'est la valeur de la force qui s'en empare : l'« agencement collectif d'énonciation des poètes soufis », nommé et nominatif : Attar, Rûmi, Hâfiz, Omar Khayyâm. Cette puissance intensive, à travers une langue donnée, et dans la présente recherche, c'est le sens perso-iranien s'inscrivant en faux contre la langue arabe contaminée dès l'origine par la poésie courtoise.

Cet argument nietzschéen est décisif à propos de la stratégie énonciative du poète persan en Iran shiite devant le discours arabo-musulman de la tradition sunnite, qui s'est imposée : Son rapport, en tant que subjectivité, à l'Autre, ainsi que le rapport du poème au contexte social dans lequel il naît, est déterminant à partir du moment où l'imaginaire se déploie.

Le sens d'un poème d'amour courtois ne s'épuise ni dans les paradigmes des signes binaires ni dans la signification première. C'est là, pour le moins, de la mauvaise ethnographie ethnocentrique.

Ainsi, le vin relèverait impérativement du spirituel. La signification première de l'amant(e) et de l'aimé(e) serait par ailleurs convertie par les soufis en sens divin, au travers de l'expression profane de l'amour.

Sur ce point très discuté du primat des gestes amoureux ou au contraire du surcodage symbolique dans les traditions ésotériques de sectes secrètes, il est vrai que les points de vue divergent. Ces deux points de vue, respectivement, ne manquent pas de partisans sérieux, et ce n'est pas spécifiquement un problème d'Orientalisme colonial, à la réflexion.

Ce type de problèmes se retrouve à propos du rôle de *Hermès Tresmegyte* ou des *pythagoriciens gnostiques* de Sicile dans la transmission et l'interprétation des grands textes grecs du (néo)platonisme. Les études remarquables de Festugière ou de Gandillac n'ont pas permis à ce jour de trancher avec certitude. Nous partageons l'avis médian et nuancé d'Alexandre Papadópoulos dans sa Thèse: *Esthétique de l'Art musulman*[133], qui peut se résumer ainsi brièvement sur notre question : Papadópoulos se réfère à une miniature célèbre de Sultan Mohammed représentant une scène de taverne et d'ivresse, illustrant un *Diwân* de Hafiz, exécuté pour Sam Mirza, fils de Chah Ismail, à Tabriz vers 1533. [134]

Il n'en demeure pas moins ce paradoxe souligné par Papadópoulos que : « il n'y a rien

[133] Alexandre Papadópoulos. Esthétique de l'Art musulman, Lille Service de reproduction des thèses, 1972. La peinture, Tome III, Chapitre 7-Le soufisme, pages 443sq.

[134] Cette miniature se trouvait dans l'ancienne Collection Cartier, aujourd'hui Collection privée Cambridge, Massachussetts, USA.

d'étonnant à ce que Sultan Mohammed peigne la scène de la taverne avec le plus de réalisme possible. C'est précisément en cela qu'elle est ésotérique et les poètes ne sont pas moins réalistes dans leurs descriptions. C'est par là précisément que se manifeste toute la dialectique de l'exotérique et de l'ésotérique, du *Zahîr* au *Bâtin,* qui représente justement le chemin de l'initiation menant vers l'expérience d'unification intime avec Dieu (*tawhid*). C'est en cela que réside le sentiment de plaisir/jouissance de l'initié, dont le sentiment esthétique de l'ambivalence des significations est poussé à la plus extrême ambigüité »[135].

Il faut renvoyer le lecteur au « *Lexique technique* »[136] de Louis Massignon, qui établit parfaitement des correspondances lexicales au niveau des symboles religieux ésotériques utilisés dans les allégories érotiques.

Le coran place le vin au cœur de la promesse paradisiaque. Au même titre que les houris et autres douceurs célestes, il est promis au croyant fidèle qui a rempli tous ses engagements avec fidélité : « Le vin cèle la passion du mystique ici-bas, et consacre sa foi au-delà », atteste Malek Chebel dans son livre « *Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam »*[137].

En ce qui concerne la musicalité poétique, un ensemble de notions bien recensées et reconnues dans l'étude académique, permet de recourir à la métaphore de l' « architecture » acoustique, pour en expliciter les constructions et la transcendance monumentale, comme le note Henry Monnier, dans son live *« Pour une méthode classique de l'analyse poétique »*[138]. Dans la lecture d'un poème persan, la construction sonore s'impose d'abord ; elle conduit à dire que les structures syntaxiques d'une langue constituent un projet poétique particulier, favorisant une géométrie musicale à plusieurs dimensions sensorielles:

Harmonie : sensations et conceptions rythmiques du temps ― temps-poète, temps-poème ― dans l'espace des représentations, des sentiments et des idées.

Orchestration : les structures ouvertes de la mélodie de la parole, modulées par les résonances (la rime, l'intonation montante ou descendante, les assonances, les allitérations, etc.), les correspondances entre volumes sonores, à travers le sériel et les constructions ornementales, dans la symétrie et sa transgression permanente (comme la peinture figurative transgresse constamment, en Orient et Occident, les lois de la perspective).

L'architecture sonore de la poésie persane entre à son tour en résonance avec les principes d'une esthétique régissant les arts iconiques et graphiques : voir les bas-reliefs et

[135] Alexandre Papadópoulos loc.cit, p.449.
[136] Louis Massignon, Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Paris, éd.Vrin, 1954.
[137] Malek Chebel, Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam, Paris, éd. Seuil, 2004, p. 19-20.
[138] Henry Monier, Pour une méthode classique de l'analyse poétique, Paris, éd. P.U.F, 1998.

les ornementations architecturales (à partir de l'époque hellénique surtout), la tapisserie, l'enluminure, les vases et la céramique ; plus tard, à partir des Safavides, les artisanats et les arts turcs et mongols rénovent la tapisserie, l'art du tapis et la miniature.

La miniature persane, en particulier, dans sa stylisation architectonique, paraît fortement marquée par le lyrisme poétique persan, dont la stylisation constitue le caractère principal au sein d'une esthétique de l'instant poétique, perpétuant l'éphémère à travers les formes sensibles du monde. Lorsqu'ils parlent des origines de la poésie classique persane, les chercheurs évoquent les hymnes et chants zoroastriens et manichéens, les chants d'amour de Suse et de la *« Perse païenne »*[139].

La mise en musique de la poésie est une pratique millénaire en Iran. Durant plusieurs siècles, poètes et musiciens iraniens y sont invités des chanteuses d'origine iranienne et indienne y sont de vraies stars, pour lesquelles, se ruinent des admirateurs : « Entre toutes les mystiques dont peut avoir connaître notre science des religions, la mystique persane se caractérise comme ayant toujours tendu à l'expression musicale et comme et n'ayant trouvé son expression achevée que dans celle-ci »[140].

La courtoisie arabe et la poésie d'amour courtois andalouse et occitane prennent forme simultanément parmi les *mavâlis* (salons de littérature et de musique) et autres artistes en marge des institutions, transgresseurs de l'ordre religieux et politique qui se met en place. Manifestement, la poéticité, à travers le discours amoureux, génère à l'époque des formes de libre pensée, d'érotisme sulfureux, et même d'un certain athéisme comme dans le cas d'Omar Khayyâm.

Des auteurs contemporains ont étudié les relations entre poésie et musique iraniennes parmi d'autres, Hossein Déhlavi, et avant lui, Méhdi Forouq. Ils décrivent cependant le système linguistique persan de façon rudimentaire, et, davantage, du point de vue de la mise en musique de la poésie. Aussi, bien qu'ils en reconstituent la dimension mélodique et rythmique, le cadre de la notation musicale occidentale qu'ils adoptent, les conduit à une présentation musicalement trop régulière, trop symétrique, des poèmes persans ; ils tiennent peu compte du rapport premier entre groupes rythmiques et groupes syntagmatiques. Le vers persan, utilise plusieurs procédés de transgression rythmique.

Le vers persan, quant à lui, résulte de la combinaison de diverses longueurs, durées et hauteurs, ainsi que de résonances et de ruptures du flux verbal (syncopes), créatrices du

[139] M. J. Darmesteter, Les origines de la poésie persane, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1887.
[140] Henry Corbin, Du sens musical de la métaphysique persane, in l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990. p.245.

rythme musical. Pas de poème persan sans tension. Nous conclurons en accord avec De Fouchécour, que l'art principal du poète lyrique persan consiste à « fixer à l'instant de la plus belle apparition gratuite, les figures éclatantes de couleurs de la nature qui uniformisent les aspects du monde, [à] les fixer dans ce qui est typique aux yeux du poète ».[141]

[141] Charles-Henry De Fouchécour, La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XIème siècle, Paris, éd.Klinckesieck, 1969.

3) **Djalâl ad-Dîn Rûmî : Poèmes d'amour et de mort mystique**

En attendant Shams et Godot, on peut décrire le contexte exemplaire où s'est inscrit le grand poète persan Rûmi. S'agissant de l'amour courtois, il est opportun de suivre Jacques Lacan qui en traite dans le Séminaire VII « *L'éthique de la psychanalyse* » Remarquons d'emblée que Lacan donne un avis bibliographique précieux sur notre fil conducteur: « Pour finir, le livre d'Henry Corbin, L'imagination créatrice, chez Flammarion, qui porte beaucoup plus loin que le domaine limité qui nous occupe aujourd'hui. »[142].

La poésie de Rûmi n'existe que de la perte, elle est nourrie des exaltantes mélancolies et des noires clameurs que la disparition provoque. Nous pouvons entendre en elle les tensions mystiques les plus puissantes, nous reconnaîtrons l'amour spirituel qui, de très haut surplombe l'adhésion à la lettre du Coran et qui la vivifie en la métamorphosant. Mais sans le sentiment recommencé de la perte, subsistant et résistant aux apaisements du deuil, il n'y aurait ni la quête ni la manifestation, sous les formes que lui donne les mots, de ce « *Soleil du Réel* »[143]dont l'absence irrémédiable fait naître la parole poétique.

Chez Rûmi, il faut que ce qui porte en soi le sens de toute effective réalité disparaisse, sombre en un éclair, aussi soudain à s'évanouir qu'il le fut à paraître, pour que le chant s'élève. Les poèmes de « *Soleil du Réel* » » ne sont qu'un bref exemple des milliers de distiques qui composent le *Dîwân*, le recueil des *ghazal* de Rûmi, celui qu'il est traditionnel de nommer simplement Mawlânâ, « notre maître ». De la monumentale somme de poésie que Rûmi a dédiée à l'éternel Aimé, ils ne donnent sans doute, qu'une image très partielle. C'est que chaque poème est l'élément d'un tout infiniment plus vaste que le recueil entier qui le viendrait contenir.

En droit, le *Dîwan* est ouvert sur l'infini, et n'obéit qu'à « la seule autorité de l'infini », pour reprendre ici la belle formulation de Jean-François Lyotard ; il n'est pas de limite assignable à la profération du poème. Un univers en expansion autour du pôle de l'amour trouve dans un Livre en expansion le miroir du langage. Chaque poème est à sa façon un miroir où se réfléchit et s'exprime cette totalité expansive et extensive. Il

[142]Jacques Lacan, L'éthique de la psychanalyse ; L'amour courtois en psychanalyse, Paris, éd. Seuil, 1986, p. 177.
[143]Rûmi, Soleil du Réel, Paris, éd. Imprimerie nationale, 1999.

n'y est jamais question que de ce désir sur- essentiel.
La question de l'amour requiert l'énigme de la perte primordiale, la coïncidence d'une révélation unique du visage de l'absolu, de l'union à ce visage et d'un évanouissement, d'une évanescence où se perd le visage irremplaçable.
Que l'on tienne ou non cette expérience pour imaginaire, elle ouvre la possibilité d'une épreuve du réel, de la réalité du manque, qui remonte à l'Amour courtois jusqu'au Madjnoun, le fou d'Elsa de Louis Aragon, retraçant la chute de Grenade, en passant par Hafez de Shirâz, représente une lignée très considérable de la poésie orientale, qui est aussi théologie mystique.

La biographie de Rûmi (1207-1273) témoigne d'une réalité humaine, et d'homme sans femme, d'une féminité qui ne peut être que forclose dans la réalité ambiante, mais ce refoulé fait retour en permanence dans chaque poème. Le nom qui s'inscrit au dernier vers du *Ghazal* est celui d'un homme. C'est bien la Femme, celle qui n'existe que perdue, la Femme impossible de l'impossibilité, qui fait l'objet de ce dire poétique. La biographie nous renseigne sur l'objet de la perte qui provoqua le poème.

Jalâloddin Rûmi est un homme du septième siècle de l'Hégire, entre le sommet et le naufrage d'une civilisation promise à la destruction des Mongols. Il naquit le 30 Septembre 1207 à Balkh, dans le Khorassan, terre des mystiques et des philosophes. Il dut quitter son pays sous la menace des Mongols, pour voyager à La Mecque. Son père descendait du Calife Abû Bakri, et fit partie de l'Ordre soufi. Lors d'une étape à Nishapûr, le jeune Jalâloddin aurait fait la rencontre du grand poète mystique Faridoddin' Attar, qui l'aurait adoubé en lui donnant son *Asrâr-Nâmeh*. Il expliquait à ses disciples les données scripturaires de la religion légalitaire. Mais, en 1244, il rencontra Shamsoddîn de Tabriz, le Soleil de Tabriz, à qui sont dédiés la plupart des ghazals. Shams interpella ainsi Rûmi : « Qui est le plus grand, Muhammad ou Bayazid ? ».
Rûmi s'étonna d'une telle question. Mahomet n'était-il pas le sceau des prophètes, l'Envoyé de Dieu ? Comment n'aurait-il pas été supérieur à un mystique, à un spirituel d'entre les musulmans ? Shams lui posa alors cette autre question de savoir ce que signifiait ce fait que le Prophète Muhammad ait dit à Dieu : « Je ne t'ai pas connu comme il fallait Te connaître », tandis que Bayazid avait déclaré : « Gloire à moi ! Que haute est ma dignité ! ».Sur ces fortes paroles, Rûmi s'évanouit.
Quel enseignement Rûmi retira-t-il de cette rencontre ontologique, sinon le savoir paradoxal lui-même, et de lui-même comme sujet et objet du savoir.
Shams ne se contenta pas d'enseigner à Rûmi le « monde de l'amour », mais aussi les

conditions de possibilité d'une telle recherche : l'amour transcendental. En fait, Rûmi s'enseigna lui-même.

Il y a là une érotique du non-savoir, ou de la « *communication indirecte* » (qui évoque Kierkegaard), et qui fait toute la difficulté des poèmes que Rûmî chantera après l'occultation de Shams. Lequel subit une métamorphose où transparaissent désormais les attributs éternels d'une beauté incomparable. Dans l'érotique dévoilant, et révélant, du mystère de la déité, le corps apparent de Shams se modifie en un corps de gloire, dont les beautés sont celles du *puer aeternus*, l'adolescent éternel, de sorte que nous lisons le poème comme s'il manifestait des attributs essentiellement ambigüs, selon un code poétique qui fixe l'objet aimé dans l'éternité de ses lignes de ghazal, comme taille de cyprès, lèvres de sucre ou de rose, corps de rose.

Ou de tulipe, arc des sourcils, flèches des cils, adolescence féminine, Femme toute dans les signes que sont les mains, les visages, les visages de lune des *houris* de Paradis : ensemble de signes où l'homme Shams a échangé son apparence mortelle contre une figuration créée par l'imagination visionnaire, l'imaginal.

A ce niveau d'une érotique supérieure, aucune sexuation n'existe, tant dans la figure du garçon à l'allure féminine que chez l'échanson éternel qui verse le Vin de l'ivresse mystique, le *kief* dû au haschich.

Sultan-Valad attribue à Shamsoddîn le paradoxe mystique qu'il proclama ainsi : « Je suis le secret des secrets, la lumière des lumières ; les saints eux-mêmes ne peuvent me comprendre », il ajoute que cela ne peut se produire que grâce à la condition suivante : « Mawlana était de même nature que lui ; aussi s'unit-il à lui et, par son âme, à l'âme des âmes ». Shams fut, à l'égard de Rûmi, celui par qui « les secrets devinrent pour lui manifestes comme le jour ».

« Il vit le visage de Shams. Il a vu celui que l'on ne peut pas voir, il a entendu ce que nul n'a jamais entendu de nulle part. Il le vit, tomba amoureux de lui et fut anéanti. Pour lui, le haut et le bas devinrent semblables ». [144]

Ils vécurent seize mois ensemble, puis, écrasé sous le poids des jalousies d'autres disciples de Rûmi, Shams partit d'amour le 14 mars 1246. Son âme est exaltée et bien mélancolique d'un Soleil Noir fraternel, ainsi exprimée sur le thème ismaélien de la Grande résurrection d'Alamût, dont le grand dirigeant spirituel Nasîroddîn Tûsî fut à ce qu'on raconte le condisciple de Rûmi à l'école :

[144] Sultan-Valad, Maître et disciples. p. 73sq.

« Nuit étrange, lorsque tu entendis la voix du compagnon,
Echappant à la mesure du serpent, délivré de l'horreur des fourmis.
L'ivresse de l'amour apporte dans ta tombe, comme un présent,
Le vin, la femme, la lumière, les mets, les douceurs et le parfum.
En ce temps où la lampe de l'intelligence s'est allumée,
Quelle clameur s'élève des morts ensevelis !
La terre du cimetière est soulevée par leurs cris,
Par le tambour de la résurrection et l'éclat du retour ».[145]

On peut témoigner une immense considération aux poètes persans, à la poésie courtoise faisant la cour à la Beauté ou au beau jeune homme ; en récitant des poésies persanes, se sont trouvés souvent représentés en peinture peinte sur des miniatures persanes. Avec force libations concernant Omar Khayyâm, soupirs en hommage à la disparition de son ami Shams disparu dans le cas de Rûmi, avec des peintures miniatures persanes ou mogholes de 'Attar pour le martyre du philosophe mystique de l'Islam Hallâj à Bagdad, dans un décor de tapis ou de jardins persans.
Ces multiplicités singulières constituent des « agencements collectifs d'énonciation ».
Deleuze entend par là que le désir se machine, ou encore la machine désirante dans son actualisation, son « acte d'être », dans le registre philosophique de Mollâ Sadrâ. La machine désirante ne signifie pas une réduction mécanique de la vie à une machine, mais désigne la vie vraie la vraie vie individuelle et collective, toujours et à nouveau produite par des agencements singuliers. Il y a tant de lieux d'énonciation hors-frontières sur une telle cartographie persane, et de pays qui n'existent plus, ceux-là même que Sohrawardi appelle les citadelles suspendues du « Non où »: Moghols de l'Inde, Turcs Seldjoukides, Fatimides de Tunis, Omeyyades d'Iran, Juifs berbères, Andalous de Grenade, etc.. Car ce ne sont pas des personnes « personnalisées » qui s'agencent, mais toujours des traits singuliers, producteurs de devenirs.

Les noms cités sont autant de « personnages conceptuels », dont le poète libertin au sens d'épicurien, mais aussi au sens de sceptique athée Omar Khayyâm serait le type par excellence au cours de libations en hommage à l'amour et à la rose,« quatre à quatre » comme il faut traduire ses quatrains « *Rubaiâtes* », avec l'amitié légendaire qu'on lui attribue pour cet autre personnage conceptuel qu'est le Vieux de la Montagne d'Alamût :Le Seigneur des Hachachins shi'îtes Ismaéliens réformés d'Iran : Hassan

[145] Rûmi, Soleil du réel, Poèmes de l'Amour Mystique. Paris, éd. Imprimerie Nationale, 1999.

Sabbah, entouré du philosophe Nasîroddîn Tusî.

Citons pour exemples caractéristiques : « l'amour courtois » en Iran, ou le roman de chevalerie en Andalousie, fruit de l'agencement-devenir entre l'homme et le cheval, l'étrier, le combat, la relation au sexuel, à la femme.

Le désir, libéré du carcan familialiste qui rabat toute joie sur le manque, agencé, déborde de toutes parts le petit secret du sexe, de ses identifications, de ses structurations, de ses contraintes.

Il prolifère en tous sens, invente des devenirs, des lignes d'agencements et particulièrement, ces « agencements collectifs d'énonciation » qui constituent la littérature poétique. Les poèmes d'amour courtois en Iran s'affirment capables de se délivrer du psychologisme et du moralisme du sujet et de la personne, de donner libre cours à la vie auto-suffisante, n'ayant besoin d'autre justification qu'elle-même. La seule négativité vise à résister à la société arabo-islamique majoritaire et occupante, pour s'en échapper, la fuir. Deleuze écrivait dans « *Pourparlers* » : « On écrit toujours pour donner la vie, pour libérer la vie là où elle est emprisonnée, pour tracer des lignes de fuite ».[146]

La littérature vise la « dispersion du sujet » assujetti des singularités nomades dans une dissémination de particules, molécules qui composent le désir, l'inconscient, les machines « moléculaires ». Celles-ci ne répondent plus à une référence physiologique, mais se correspondent dans l'écriture.

Car c'est elle qui capte et exprime, dans l'agencement de ses signes volatils, l'incorporel de l'évènement. C'est l'écriture seule qui atteignit les singularités qui échappent aux formations massives (le molaire) des objets et des entités du langage courant véhicule comme si elles étaient la réalité des choses. Seules les singularités, les haeccéités y comptent.

Les écrivains, poètes et philosophes doivent être pris au pied de la lettre pour leur littérature. Ils ont l'art d'accéder à la vie parce qu'elle a le secret des devenirs, dans la ligne où ils s'engagent, que Deleuze appelle *ligne de fuite* : non pas parce qu'elle ferait irréaliser le monde par une évasion dans l'imaginaire, mais parce que la littérature sait s'engager, en dehors de la voie des identités pesantes, dans celle des métamorphoses dionysiaques.

Ce haut geste se réalisa et se formula et se « formalisa correctement » par un coup

[146]Gilles Deleuze, Pourparlers, Paris, éd. Minuit, 1990, p. 192.

d'état ismaélien contre l'islam majoritaire, comme l'écrit Alain Badiou[147] à propos de l'exigence lacanienne d' « *une formalisation correcte* » pour la cure analytique, qui a pu « *élever l'impuissance à l'impossible* », l'impuissance, c'est l'animal humain livré à l'imaginaire: l'impossible, c'est le sujet qui accède au réel, lui-même situé au point d'impasse de la formalisation.

[147] Alain Badiou, Le concept de modèle, Paris, éd. Fayard, 2007, p. 23.

4) **Omar Khayyâm, le libertin.**

A l'égal de Rûmî, voici Khayyâm, car il s'agit de l'astronome et poète Omar Khayyâm de Nishapûr, dans la région de Khorasan, qui décrivit lui-même sa provenance religieuse en ces termes: « Le brocanteur des destins le mit en vente contre du vent ».[148]

Discret, il se tint à l'écart des honneurs de la Cour, auxquels sa renommée de savant encyclopédique et humaniste aurait légitimé qu'il prétende. Comme son maître Avicenne, dont il partageait les visions sur l'imagination imaginale, Khayyâm était un « humaniste » universel, semblable à ceux de la Renaissance en Europe, qui composa deux traités métaphysiques sur *l'Existence* et sur *L'être et l'obligation* , où il manifesta toute l'étendue de ses connaissances sur Platon, Aristote et Plotin pour déterminer « l'orientation et la cause des différences climatiques de diverses contrées ».

Khayyâm était également célèbre dès l'âge de 30 ans comme auteur d'un traité d'Algèbre ; génial astronome, il fut placé par le grand vizir Nizam al-mulk à la tête de l'Observatoire de *Merv* pour réformer le calendrier persan. Khayyâm fit adopter le principe de l'année bissextile tous les 4 ans, et fit coïncider le jour de l'An iranien avec l'arrivée du printemps, cinq siècles avant l'avènement du calendrier grégorien en Occident.

Il devint cet étonnant « personnage conceptuel » qui illustre le mieux cette liberté du libertin de l'époque, lui-même se définissant « libertin comme une tulipe »[149] et ceci en de multiples sens : Disciple matérialiste d'Epicure et de Lucrèce, jouisseur amoureux et fêtard impénitent, il chante à plaisir, avec force libations pour honorer le Vin, la belle et le Beau, la Tulipe et la Rose, dans ses quatrains, écrits intensivement, quatre à quatre, pour traduire le mot(persan/arabe) : « *Rubayat* ».

« La torche de la rose est allumée au milieu des prés en fleurs ;
Mettons-nous près du fleuve avec une guirlande de filles aux yeux noirs
Et qu'à la ronde il y ait le verre ! Ceux qui boivent du vin dès l'aurore

[148] Omar Khayyâm, « Rubayat », traduction du persan par Armand Robin, Paris, éd. Gallimard, 1994 Quatrains, p. 1.
[149] Ibid., p. 75. Notez bien, sur ce point, que la traduction du persan au mot français « libertin » peut paraitre ici quelque peu anachronique, mais elle est officiellement admise.

Sont saufs de la mosquée, sains des temples, quittes des synagogues ! »[150].

Il se déclare volontiers nihiliste, et certains de ses contemporains bien-pensants le traitèrent d' « égaré nihiliste » :
« Fais la Fête ! Dans ce tintamarre de vie et de mort
« Nous ne tenons que par un souffle, et ce souffle c'est rien
« Sauf les filles et le vin, tout est rien ! » ;

« Puisque tout ce qu'on prend en main, c'est du vent,
Puisque tout n'est que ruine, désespoir,
Pense : ce qui est n'est pas
Et ce qu'on dit n'être pas est là ! »[151].

Sceptique tendant à l'athéisme, ce sophiste persifle en s'adressant à Dieu avec l'argument paresseux, pour lui rejeter la responsabilité de ses propres péchés, puisqu'il l'a créé aussi pécheur :
« Je ne suis pas fait pour la mosquée, ni pour une cellule de couvent !
Libertin comme une tulipe ! À la fois infidèle et croyant !
Sans foi, sans destinée, sans espoir du Paradis, sans peur de l'Enfer !
Seul dieu peut dire : « Je l'ai pétri de telle ou telle argile ! » [152];

« Dieu, tu es bon ; or la Bonté, c'est d'être Bon !
Alors pourquoi le pécheur est-il tenu loin du Paradis ?
Me vendre Ton pardon contre la docilité, ce n'est pas être bon. » ;

«Le bon, le mauvais dans ce que j'ai fait, c'est Toi
Qui dans ma tête l'avait façonné…qu'y puis-je ? »

Hédoniste, il chante l'instant qui passe, et défie le temps :
« Trouve dans ton temps de vie un instant pour vivre ta vie » ;
« Sois heureux aujourd'hui ! Le but du désir, c'est cela ! » ;
« Le bien, ils ont beau tous crier : « En Islam c'est interdit ! »
Bois ! Bois du vin sans souci ! L'Islam,-où est-il ? ».

[150] Ibid., p. 83.
[151] Ibid., p. 71.
[152] Ibid., 75.

Il nous faut préciser que le genre littéraire des Rubayat était considéré en Iran comme inactuel, et d'un style vulgaire comme des chansons à boire dans les tavernes de l'époque. On peut en conclure qu'Omar Khayyâm a réhabilité, et même universalisé le genre des Quatrains, comme politique profane. Ce fut bien une forme d'art populaire, remarquable poème persan d'amour courtois, sans être de cour.

Figure 1 : Miniature persane

5) **L'amour des amphibologies (*iltibâs*) :**

Ruzbehân de Shîrâz (1128-1209), et le soufisme des Fidèles de l'amour, évoluaient dans le Jardin paradisiaque de la Fiancée éternelle, et même sa source préétemelle, avec tous ses jeux de réciprocité à multiples facettes.

Cette « histoire symbolique » se retrouve encore aujourd'hui dans le rituel de mariage en Iran entre l'Amant et l'Aimé avec cette figure centrale de la scénographie « dans le ciel » qui est ici le Témoin de contemplation éternel. Une transmutation s'opère telle que le shâhid se montre à l'amour humain tel que c'est Dieu même qui regarde ce shâhid et se regarde soi-même par lui.

Le fiancé se tient, sous un certain angle, en retrait d'un miroir, et c'est dans ce miroir qu'il voit la fiancée faire son entrée dans le salon d'apparat où a lieu la cérémonie. De même, le mystique n'a jamais la Vision directe de l'Être divin ; ce qu'il voit dans le shâhid, l'être de beauté auquel il voue son amour, c'est l'Image dans laquelle l'être divin se contemple lui-même, le shâhid étant son miroir.

Henry Corbin étudie l'Amour persan chez le soufi Ruzbehan, dans le tome III d' « En islam iranien » [153], intitulé : « Les Fidèles d'Amour Shî'isme et soufisme », le texte de Rûzbehân de Shîrâz appelé « Le Jasmin » des fidèles d'Amour, qui en scrute les paradoxes résumés dans le concept rhétorique d'amphibologie. Le mystique devient lui-même l'œil par lequel Dieu se contemple soi-meme. Cela suppose le retour à un état antérieur à l'opposition sujet-objet, un état où ne sont possibles ni objectivation, ni socialisation de l'Être divin, un état où celui-ci est vécu comme le Sujet Absolu pour et par chaque existence.

Ce tawhid ésotérique est le sens même exprimé dans les formulations néo-platoniciennes, qu'ils connaissaient par la Théologie dite d'Aristote : l'Être Divin est soi-même à la fois l'amour, l'aimant et l'Aimé. Il suffit de mesurer la distance entre le Dieu unique tel qu'il est affirmé par la foi littérale de l'islam officiel, et la manière dont le soufisme entend le mystère de l'unité divine comme subjectivité absolue, c'est-à-dire absoute de toute relation avec quelque chose d'autre que soi-même, pour mesurer la transmutation spirituelle que le soufisme produit par rapport à la religion exotérique de la Loi. Le tawhid ésotérique ne peut être compris, réalisé et vécu que dans et par

[153] Henry Corbin, En islam iranien, Tome III, les fidèles d'amour, Paris, éd. Gallimard, 1972, pp.20-146.

l'expérience de l'amour. C'est l'Amour humain, l'éros grec, qui ouvre l'accès du tawhid ésotérique, parce que l'amour humain est la simple expérience effective qui puisse, à sa limite, faire pressentir et parfois réaliser l'unité de l'amour, de l'amant et de l'aimé. C'est ce que Ruzbehân a entendu lors d'une vision : « Cherche-moi dans la station mystique de l'amour ».

Là même s'origine la profonde différence entre la spiritualité d'un mystique persan, non seulement à l'égard de l'ascète chrétien en général, mais aussi à l'égard de tous ceux des soufis en islam que Ruzbehân désigne comme de « pieux ascètes » par contraste avec les « fidèles d'Amour », c'est-à-dire tous les faux dévots pour qui la beauté humaine n'est qu'un piège, voire une tentation du diable, et l'amour sensible, non pas l'accès à l'amour divin, mais l'obstacle à celui-ci.

L'originalité iranienne comporte un défi et une éthique individuelle héroïque, typifiée dans le Chevalier de l'âme. Pour Hafez Shirazi, il s'agit d'un seul et même Amour, à la fois transcendantal et immanent. Comme Rûzbehân l'écrit poétiquement : « Il ne s'agit que d'un seul et même amour, et c'est dans le Livre de l'amour humain qu'il faut apprendre à lire l'Amour divin » [154].

Il s'agit donc d'un seul et même texte, mais il faut savoir le lire ; il faut s'initier à une herméneutique spirituelle, à un tawhid mystique de l'Amour, parce que l'amour humain est un texte prophétique, inscrit dans la langue même par le jeu non-règlé de la polysémie. Cela suppose linguistiquement un double sens, une amphibolie, cet iltibâs dont Ruzbehân a fait un outil conceptuel et une technique spécifique dans sa doctrine. Et parce que la beauté est source du texte, la découverte de la source devient la ressource de sa fonction prophétique après une exégèse. L'Amant mystique est un compagnon du Nabî. Réciproquement, le message de la Beauté est un message prophétique : elle est une invite à passer de l'amour figuré qui est le texte littéral, l'amour sensible et sensuel, à l'amour au sens vrai, véritable qui est le sens ésotérique de l'Amour.

Une anecdote relatée par Ibn Arabî permet de comprendre mieux cette expérience : lors d'un séjour prolongé à La Mekke, Ruzbehân s'éprend d'un amour fou pour une jeune cantatrice d'une beauté inouïe. Son amour d'adolescent grimpa jusqu'à l'extase, avec une sincérité totale, accompagnée de soupirs et d'exclamations comme lors des circumambulations autour de la Pierre Noire. C'était un de ces Malâmati, intrépides qui pour rester fidèles à eux-mêmes, ne craignent pas d'affronter le blâme public à propos de l'image qu'il donnait. En vrai Fidèle d'amour, il perçut que beaucoup croyaient que

[154]Ruzbehân, « Jasmin », § 160, cité par H.Corbin loc.cit., p.176-177.

ses extases avaient comme cause Dieu, comme auparavant. Pour faire toute la lumière sur son état, il se rendit à l'assemblée des soufis, et là, défaisant son manteau de soufi, il le jeta devant ses confrères, leur raconta son histoire et conclut : « Je ne veux mentir à personne sur mon état ». Désormais, il se consacra tout entier à cette jeune beauté de La Mekke. Ce n'était pas une banale aventure, car son extase s'alimentait en silence de la vision de sa beauté intérieure jusqu'à l'adoration. La jeune femme se convertit à Dieu, et ce fut le fruit béni de la sincérité de Ruzbehân qu'elle devint sa disciple. L'être de Beauté qui est l'objet de son adoration est finalement métamorphosé par elle ; la fonction théophanique dont il est investi par l'amant, le conduit à l'état intérieur de sa beauté qui dès lors échappera aux vicissitudes du temps. Alors, Ruzbehân revint à l'assemblée des soufis et reprit sa robe de bure, comme les autres (*khirqa*).

Son initiation, sa propédeutique aux arcanes de l'Amour intransitif, fut purement contemplative, platonique sans union charnelle : « Avec les yeux du cœur, je contemplais la beauté incréée ; avec les yeux de l'intelligence, je m'attachais à comprendre les secrets de la forme humaine »[155].

Ruzbehân utilise ensuite le procédé littéraire du dialogue avec sa Fiancée, où l'on pourrait croire qu'il parle à sa place. Mais c'est qu'il veut souligner ce fait que les deux pôles de l'Amour, l'Amant et l'Aimé, ne font qu'Un, et parlent d'une seule voix.

Le piquant de ce faussement faux dialogue est que la jeune femme se charge de rappeler au soufi Ruzbehân l'enseignement orthodoxe du soufisme des « pieux ascètes » du corps.

Lorsqu'il la salue avec enthousiasme en ces termes : « Tu fais partie de la compagnie des mystiques fidèles d'amour, ô belle icône ! Car tu es éminemment digne, même si tu ne participes pas avec nous au breuvage de l'amour dans l'assemblée de l'extase », elle refroidit ses ardeurs :

- « Se détourner du monde divin serait coupable négligence. Faire de moi l'objet de ta contemplation, ce serait le lieu de ta perte, à moins que tu ne sois déjà un égaré ».[156]

Ruzbehân réplique : -« En amour, nombreux sont les égarés ; ce n'est pas l'intellect rationnel qui a le pouvoir de pénétrer par le trésor de ton amour en cet amour-là (c'est-à-dire en l'amour divin) ». Et il ose formuler la question : « Telle que te connaît le regard de dieu (c'est-à-dire telle que Dieu se contemple soi-même en toi). Qui donc es-tu ? Dis le moi. Et telle que tu es au regard des théophanies, qu'est-ce donc que tu es ? ».

Ici la réponse vient intuitivement à Ruzbehân ; c'est la jeune femme qui est censée par-

[155] Jasmin, chap.1, §10.
[156] (Jasmin, § 13, p.116)

ler, sans doute, mais telle qu'elle existe dans sa vision mystique.

–Elle me dit : Le secret de la divinité est dans l'humanité, sans que la divinité subisse le trouble d'une incarnation. La beauté de la créature humaine est le reflet direct de la beauté divine. C'est avec moi que la Création est inaugurée ; c'est en Dieu qu'elle s'achève ».

Il évoqua alors dans sa bouche un court poème :

-« Tu es pour moi l'apparition de la beauté, o amie ! D'où vient mon être, ne me le diras-tu pas ?

-Je suis l'ouvrage des mains de la Divinité. Je suis le chef et le guide de l'humanité. Je fus la première créature à exister dans le monde (…). C'est moi que dieu contemple par toute créature, mais ma propre nature reste séparée de toute créature ».

Plus loin, ses questions deviennent plus pressantes, mais sans émotion :

-« Après cela, elle me dit encore pour m'éprouver : O soufi ! Dans l'amour divin, qu'est-ce donc que l'amour humain a à faire ? Je lui dis : l'amour éprouvé pour toi est précisément aux prémices de l'amour divin. La condition de l'amphibolie (iltibâs) est absolument inéluctable pour éprouver l'enivrement extatique de l'amour divin, aussi bien chez le débutant, que chez le mystique le plus expert.

-Elle : sur la voie que vous, vous suivez, éprouver de l'amour pour moi ne peut être qu'un égarement.

-Moi : Le Livre révèle à notre prophète rend lui-même témoignage à l'amour chaste ».

La Fiancée est ébranlée par cette question du blasphème dans l'islam orthodoxe qui attribuerait un corps à Dieu du fait de l'homonymie :

Qu'est-ce que signifie aimer Dieu ? Qui aime le mystique, lorsqu'il parle de son amour pour Dieu ? Peut-on aimer un être dont on n'a aucune représentation ? Mais alors où et d'où cette représentation peut-elle éclore ?

La belle interlocutrice ressent un état aporétique devant l'orthodoxie islamique :

-« Dis-moi, est-il licite d'employer le mot amour (*'ishq, éros*), à l'égard de Dieu ? Est-il licite de prétendre l'aimer d'amour ? Le terme amour n'est-il pas, dans l'usage qu'en font les mystiques, à ranger dans la catégorie des homonymes ? Est-on autorisé à parler d'amour à propos de Dieu : amour de Dieu, en Dieu, par Dieu ? ».

Cette question décisive tranche la situation du soufisme à l'égard du monothéisme islamique légalitaire, et aussi les maîtres du soufisme entre eux. Rûzbahan répond en évoquant l'expérience du Prophète: « Gloire à Dieu qui dans ma communauté a suscité des émules de Joseph et Zolaikhâ ». En ce qui concerne l'amour divin, il nous est impos-

sible de franchir le torrent tumultueux du tawhid, sans passer sur le pont de ton amour. Les prophètes et les spirituels sont immunisés contre les soupçons de l'amour charnels. C'est là le point subtil qu'en matière d'amour connaissent bien les experts de l'amphibolie ».

On mesure bien la portée considérable de ce concept central dans sa doctrine de l'amour, qu'il définit ainsi : « Les prémices de l'amour divin postulent la réalité humaine ; la sublimité du tawhid ésotérique ; c'est à cette situation que j'ai donné le nom d'amphibolie (iltibas) »[157].

Leurs rôles se réciproquent alors entre la Fiancée confuse et l'initiateur Rûzbehân, comme à La Mekke lorsque la belle cantatrice devient à son tour la disciple de Ruzbehan.

Le Livre Jasmin fut écrit en persan, en la présence mentale de celle qui en est la dédicataire, présence que rappelle, en fin de chaque chapitre, une sorte de psaume lyrique évoquant la vertu théophanique de sa beauté. Les mots-clefs de Ruzbehân en sont bien l'amphibologie et la théophanie, ainsi que le *Shahîd,* qu'on peut traduire tantôt par celui qui est présent, celui qui contemple, et par témoin.

Tout le génie de Ruzbehân consiste à mettre l'amphibologie inhérente au langage au service d'une ontologie et d'une cosmologie soufie. A cet événementéclatant dans le ciel, la notion de shâhid, avec la réciprocité, la réversibilité qui caractérise le témoin de contemplation (le contemplant contemplé), est pratiquement solidaire du phénomène de miroir à la comparaison desquels recourent invariablement nos spirituels, pour faire comprendre la situation de l'ésotérique. A son tour, le phénomène du miroir est aussi le secret de l'idée théophanique.Il y a tout un système de notions et d'images extrêmement impliquées l'une dans l'autre ; elle est telle, elle permettra de concevoir le mystère intradivin de l'identité de l'amour, de l'amant et de l'aimé, et rend possible au mystique de le pressentir et de l'expérimenter.

L'*Image* n'est pas incarnée dans le miroir, mais en y apparaissant, elle voit et montre à lui-même celui qui se regarde dans le miroir et dont elle est l'image. Celui qui s'y regarde, se voit soi-même dans et par cette image. Il ne se verrait pas sans elle. C'est pourquoi *l'œil de cette image est l'œil par lequel il se voit***.** Ruzbehan nous a appris que : l'image, c'est une vision. Voir que le regard de l'image (du Shahid) est mon propre re-

[157] Jasmin, §28, p.124-125.

gard me regardant par cette Image, c'est cela, c'est cela ma vision de la vision. C'est le regard de Majnûn qui est Layla intériorisée, le secret de l'Amant qui est l'Aimé. C'est Dieu qui s'aime infiniment soi-même dans son amour, à lui Majnûn, pour la beauté de Layla qui lui révèle ce Dieu.

Le « *Livre de l'Ennuagement* » éclaire ainsi la création du monde par une théodicée poétique: c'est par la nostalgie d'un shâhid (témoin) que Dieu crée le monde, mais le regard de ce shâhid ne peut être que son propre regard à Lui se regardant soi-même, vision de la vision. Si non, Dieu « ne peut pas le voir », et c'est pourquoi ce monde sans yeux (par refus ou par inconscience), Dieu ne l'a pas regardé depuis sa création.
On voit combien l'identité divine entre l'amour, l'amant et l'aimé, postule l'idée de théophanie, parce que celle-ci, comme un phénomène de miroir. Consiste en ce que Dieu est à la fois *shâhid* et *mashûd*, le contemplant contemplé.
Et c'est parce que cette théophanie est celle de la Beauté, et que la théophanie de la Beauté est anthropomorphose, il s'ensuit que le shâhid et mashûd sont, dès la prééternité des prééternités, la beauté humaine, l'Anthropogène céleste. On ne voit l'image que dans le miroir, où le mystique doit contempler la puissance du créateur dans la créature pour se la représenter à partir de celle-ci. On ne voit l'Image que dans le miroir, non pas ailleurs, ni en la construisant dialectiquement à partir du miroir. Il leur faut regarder en face.Tout le fondement de l'amour humain dans l'idée théophanique est là.

Avec une réserve de modestie, il réserve cette métamorphose de la conscience de soi dont Ruzbehân déclare : « Les significations ésotériques du tawhid, il n'appartient pas au premier venu qui se met en route, de les découvrir ; car le secret du tawhid qu'il faut découvrir, c'est le vêtement contenant la condition divine par lequel l'âme de l'âme (l'Aimé au sens réel) **s'***amphibolise*. Tant qu'il ne devient pas 1 x 1 (wahid darib wa-hid, non pas 1 + 1), le pèlerin mystique n'accède pas à la vision de la vision, qui est le tawhid ».
L'amour humain fait découvrir et vivre le secret du tawhid ésotérique : que dans la perfection de l'amour, c'est Dieu même qui est l'amour, l'amant et l'aimé. C'est Dieu qui, d'une contemplation, éternelle, « se contemple en lui et le revêt de ses propres Attributs, sans qu'il y ait là aucune incarnation, puisqu'Il reste à l'écart de ce qui est créature »[158].
Son glossateur anonyme a bien décrit les intentions théosophiques de Ruzbehan : « En apparence, le cas des Fidèles d'Amour ressemble au cas de ceux qui, chez les Juifs, as-

[158] Jasmin, chap. X, § 122.

socièrent une autre divinité à l'Unique ; il ressemble aussi au cas des associateurs chrétiens qui ont fait de Jésus et de Myriam des partenaires de la divinité : il ressemble enfin au cas des incarnationnistes en général, qui professaient l'habitation de Dieu dans les êtres »[159].

Il ne reste pour comprendre le mystère qu'à invoquer Dieu : il faut modeler notre être sur le modèle à imiter des (mimésis) mœurs divines. Lorsque les lumières divines ont donné à son être l'amphibolie d'une double appartenance, Dieu l'investit du privilège de la condition Seigneuriale divine.[160]

Pour les soufis, il s'agit d'imiter l'image du Prophète Mohammad, celle d'un « jeune arabe, amoureux de son Dieu ». Il est le Prophète de l'anthropomorphose divine, c'est-à-dire de la révélation de la beauté divine dans la beauté de la forme humaine, *Imago Dei*. Il s'agit d'une image offrant une correspondance plastique avec l'invisible divin, cette forme de Dieu qu'atteste le récit par le prophète de la vision de son Dieu « sous la plus belle des formes ». Cette union mystique n'est possible que parce que « toute la substance d'Adam fut coulée dans le moule de la théophanie…Dieu a créé Adam comme image de sa propre forme »[161].

Sur cette note de perfection s'achève l'histoire des fidèles d'amour, tout autant qu'elle commence, « si le mystique doit chanter pour dire, si le sens de la mystique est essentiellement musical, ce sens reste incommunicable » [162]. Henry Corbin présentera également l'analogie entre l'union mystique du langage et le chant des sphères cosmiques en hommage à l'harmonie chez les auteurs grecs. Il note bien cette analogie dans la métaphore de l'*oratario* genre spécifiquement italien, comme par exemple chez Monteverdi, et il en fait la remarque à propos de Rûzbehân : « Désormais c'est Dieu même en personne qui me donne son concert (ou Dieu même en personne qui est l'*oratorio* que j'écoute). C'est pourquoi je m'abstiens d'écouter tout ce qu'un autre que lui me ferait entendre »[163].

L'orientation heideggérienne de Corbin se heurte à la même difficulté que rencontra Matin Heidegger lui-même, et pour laquelle il n'écrira jamais de textes sur la musique.

[159] (Gloses 151).
[160] Jasmin, chap. XXX, § 271.
[161] Jasmin, chap.V, § 74.
[162] Henry Corbin, l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990, p.250.
[163] Ibid., p. 249.

6) **L'amour courtois ou La cour d'amour.**

.

Selon Mohammed Abbassa, L'amour courtois, comme la poésie lyrique, trouverait son origine dans la littérature perso-arabo-andalouse[164]. Il a donné naissance à différentes études qui ont tenté de le cerner, de le décrire, et de l'analyser. Ces approches sont parfois complémentaires, parfois contradictoires du fait de la nature ambigüe ou paradoxale de cet amour chanté. Il s'agit d'une manifestation inter-culturelle des plus ambivalentes qui soient, où il y a toujours plus de deux personnes en jeu dans les Cours d'Amour. En ce sens Michael Löwy est bien fondé à remarquer l'originalité trans-historique de cette valeur dans les thèses de Benjamin : «…, ce n'est pas un hasard si aussi bien que Breton que Benjamin admirent l'amour courtois du Moyen Âge provençal, qui constitue aux yeux du deuxième une des plus pures manifestations d'illumination profane »[165].

Pour Alain Badiou et selon l'énoncé de Lacan l'amour vient suppléer au manque de rapport sexuel, L'amour est un abord, ou un abordage : « L'être, c'est l'amour qui vient à y aborder dans la rencontre».[166] Jacques Lacan, pour qui : « L'image, d'abord, ça montre ! », se trouve plus impersonnel dans sa définition de « la Cour d'Amour », que Schérer et Deleuze ne le seront, lui qui formula une théorie de « L'amour courtois en anamorphose ». Rappelons que Lacan consacre à cette notion un séminaire entier en 1960, « *L'Éthique de la psychanalyse* »[167]. Le psychanalyste rend admirablement compte des investissements de libido dans La *Chose*, par voie de sublimation ou d'identification à l'œuvre dans le sublime de l'Amour en question.

Pour Lacan cette Chose est sise au lieu du Réel, Réel qui est opposé à cette réalité qui est celle du monde de la signification, fruit de notre imagination. L'amour, « est un moyen imaginaire de nouer le Réel de la mort et le symbolique de la jouissance, de la jouissance de la parole d'amour, passe ici dans le Réel. Il devient ce moyen dans le Réel ».[168] C'est en effet dans le champ de l'Autre qu'opère la sublimation, mais en tant qu'y est incluse cette entame qu'il présentifie dans son schéma topologique par le centre d'une vacuole. Ce centre est une zone vide, lieu d'un interdit où la jouissance serait trop

[164] Mohammed Abbassa, Les sources de l'amour courtois des troubadours, Paris, éd. Annales du patrimoine, 2008.
[165] Michael Löwy, Walter Benjamin : avertissement d'incendie, Paris, éd. P.U.F, 2001, p. 13.
[166] Alain Badiou, La Scène du Deux, in Séminaire, De l'Amour, Paris, éd. Champs/Flammarion, 1999. p.177.
[167] Jacques Lacan, Le Séminaire Livre VII. L'Ethique de la psychanalyse, 1959-1960, Paris, éd. Seuil, 1986.
[168] Jacques Lacon, Séminaire, livre XXI (1973-1974).

intense, zone centrale de la jouissance qui relève de la distribution du plaisir dans le corps. Cette zone interdite, l'amour courtois l'approche, de maintenir des rapports érotiques de suspens, de retenue, dans la jouissance d'un infini déplaisir :

Cette « technique » d'inspiration fait entrevoir la livre de chair en jeu dans l'écriture:

« Ces jeux, liés à un métier poétique très précis de poètes, chanteurs, troubadours dans le Midi, Trouvères dans le Nord, ont disparu au 13ème siècle, après un moment maximum au 11ème siècle. Certains cercles, au sens de l'Amour courtois, cercles de cour, cercles nobles, avec une position sociale élevée, en ont été durablement affectés de la fonction la plus sensible.

On a pu poser la question de savoir s'il y a eu vraiment des cours d'amour. L'existence et le fonctionnement de ces juridictions de casuistique amoureuse des Dames, sont bien attestés par Nostradamus et Le Chapelain, relatées par Stendhal dans *De l'Amour*.

Le manuscrit du 14éme siècle, avec le signifiant d'oc, Extrait de la Bibliothèque Nationale par Renouart nous donne un texte de jugements qui ont été effectivement rendus par les Dames, qui sont parfaitement repérables historiquement, comme Eléonore d'Aquitaine, successivement épouse de Louis VII Le jeune et d'Henry Plantagenet. Il y eut une scholastique de l'amour courtois. Échange réglé selon les normes des Dames : de récompense, clémence, grâce, félicité. C'est une forme affadie de la Carte du Tendre »[169].

Robert Briffault[170], considère l'amour courtois comme un moyen pour l'aristocratie de maintenir les préceptes sexuels parmi les idéaux chrétiens. Il affirme que dans la poésie des troubadours, malgré les principes élevés qu'il cherche à atteindre, et par le vocabulaire délibérément ambigu et énigmatique, l'amour reste sexuel. Cependant, il indique que ces principes sexuels sont nés des idéaux misogynes des pères de l'Eglise qui ont rendu la sexualité coupable. Denis de Rougemont partage l'opinion de Briffault quand il affirme que l'amour courtois s'est développé comme réaction contre le christianisme, en particulier contre la doctrine du mariage.

Pour Lacan, qui analyse le paradoxe de la sublimation en lien avec l'identification dans le livre VIII du Séminaire *L'éthique de la psychanalyse*: « Le premier thème est celui du deuil, et même d'un deuil jusqu'à la mort. Cette époque ne correspondait à aucune promotion ou libération pour la femme. Rien d'autre qu'un corrélatif des fonctions d'échange social, le support d'un certain nombre de biens et de signes de puissance.

[169] Jacques Lacan, Le Séminaire Livre VII., L'Ethique de la psychanalyse, 1959-1960, Paris, éd. Seuil, 1986, p.191sq.
[170] Robert Briffault, Les Troubadours et le sentiment romanesque, Paris, éd. Chêne ,1945.

C'est bien une marche. Quelque chose qui prend son origine dans un certain usage systématique et délibéré du signifiant comme tel. L'objet féminin s'y introduit par la porte très singulière de la privation, de l'inaccessibilité.

Cet objet, la *Domnei,* est souvent invoqué en terme masculinisé-*Mi Dom*, c'est-à-dire mon seigneur, cette Dame donc se présente avec des caractères dépersonnalisés, si bien que des auteurs ont pu remarquer que tous semblaient s'adresser à une même personne.

Dans ce champ poétique, l'objet féminin est vidé de toute substance réelle. C'est ce qui a rendu si facile par la suite à tel poète métaphysique, à Dante, de la faire équivaloir à la philosophie, voire au dernier terme à la science sacrée, Béatrice, et de lui lancer appel en des termes d'autant plus proche du sensuel que la dite personne est plus proche de l'allégorique. On ne parle jamais tant en termes d'amour les plus crus que lorsque la personne est transformée en une fonction symbolique »[171].

Au centre du système des signifiants, pour autant que cette demande d'être privée de quelque chose de réel est essentiellement liée à la symbolisation primitive qui est tout entière dans la signification du don d'amour :

« La sublimation n'est pas en effet ce qu'un vain peuple en pense, et ne s'exerce pas toujours obligatoirement dans le sens du sublime. Le changement d'objet ne fait pas forcement disparaître l'objet sexuel. Le jeu sexuel le plus cru peut être l'objet d'une poésie, sans perdre pour autant une visée sublimante.

La sublimation est donc l'opération psychique par laquelle le sujet ne se lance pas à la recherche leurrante et pourtant désespérée de l'objet mais qui au contraire a le courage de célébrer sa perte en tant que telle ».[172]

On se souvient que pour Jacques Lacan : « l'amour, c'est l'amour courtois », [173] il est possible de louer ici Pier Paolo Pasolini, dans le film « *Les contes des mille et une nuits* », fait communiquer une femme avec une autre qui est l'Aimée, en lui transmettant par l'Amant des poèmes impersonnalisés intitulés par « Il », « Il veut… », Sans que le porteur de la missive mémorisée sache que le poème parlait de lui, jusqu'à la mort.

Sans trancher sur le débat historique de savoir quelle est l'origine nationale des formes poétiques de l'amour courtois, on peut comme même suivre Lacan lorsqu'il interprète le Désir de l'amour courtois : « En particulier, ce que cet extraordinaire Guil-

[171]Lacan, L'éthique de la psychanalyse livre VIII, Paris, éd. Seuil, 1986, p.181sq.
[172] Lacan, loc.cit., p.193.
[173] Jacques Lacan, Séminaire, livre XXI (1973-1974).

laume de Poitiers appelle l'objet de ses soupirs *Bon Vezi*, qui veut dire bon voisin.

Pour nous, plus important que la référence à la voisine que Guillaume lutina, est le rapport entre cette expression et celle que Freud emploie à propos des premières fondations de la Chose, de sa genèse psychologique, le *Nebensmensch*, désignant ainsi la place même que viendra occuper, dans le développement proprement chrétien, l'apothéose du prochain »[174].

Ce que Lacan veut nous faire sentir est que c'est là une organisation artificielle, artificieuse du signifiant qui fixe à un moment donné les directions d'une certaine ascèse, et quel sens il faut que nous donnions dans l'économie psychique, à la conduite du détour. Il y a des détours et des obstacles qui s'organisent pour faire apparaître comme telle la vacuole du signifiant. Ce qu'il s'agit de projeter comme telle, c'est une certaine transgression du désir.

C'est pour autant qu'est soutenu le principe de désirer, c'est-à-dire en toute rigueur, le plaisir d'éprouver un déplaisir, que nous pouvons parler de la valorisation sexuelle des états préliminaires de l'acte de l'amour.

Cela a été l'objet de spéculations qui vont fort loin, jusqu'à identifier ce salut avec celui qui réglait, dans le *consulamentum* (imposition des mains) des Cathares, les rapports des grades les plus élevés de l'initiation. Avant d'en arriver à ce terme, les étapes préliminaires sont soigneusement distinguées et articulées dans la technique érotique, elles vont par le boire, le parler, le toucher, lequel est identifiable pour une part à ce qu'on appelle les services, et par le baiser, l'*osculum*, dernière étape qui précède celle de la réunion de merci.

A ce propos, Alain Badiou confirme bien sa référence platonicienne : « Je ne connais du reste aucune théorie de l'amour qui soit aussi profonde que la sienne (Lacan), depuis celle de Platon, le Platon de *Banquet* avec lequel Lacan dialogue sans relâche. Quand Lacan écrit : « l'être comme tel, c'est l'amour qui vient à y aborder dans la rencontre », la fonction proprement ontologique qu'il assigne à l'amour montre bien quelle incise, il a conscience sur ce point d'opérer dans les configurations de la philosophie »[175] .

Pour De Rougement, cité par Lacan, l'influence de la poésie courtoise a été déterminante, les textes les plus paradoxaux dans le registre de l'amour courtois sont empruntés à *l'Art d'aimer*, d'Ovide. L'Amour doit être régi par l'Art : « L'Amour est une espèce de service militaire. Cela dans une véritable opération d'incantation artistique, et c'est par sa répétition qu'on peu voir ce qu'il en est de la fonction du signifiant. Le poème d'Arnaud Daniel, le plus raffiné des troubadours est un hapax, qui déborde les limites

[174] Ibidem.
[175] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989, p.63.

de la pornographie, quand la Dame *Domna* Enna lui donne cet ordre d'« emboucher sa trompette », ordre dont le caractère sexuel transparait, qui a pour but de l'éprouver pour mesurer à quel point son amour est digne de fidélité ».[176]

Le jeu des sexes et de la sexuation joue « parce qu'il joue », entre autres le jeu de l'amour et du hasard. Ce thème se trouve merveilleusement chanté par Djâmi, (Nour Ed-dîn Abdou-r-Rahman), grand poète persan (1414-1495), qui étudia le soufisme a Hérat, et fit des vers à la cour de plusieurs sultans. Il est l'auteur du « *Madjnoun Leila*», histoire dont Aragon puisa « Le fou d'Elsa », dans son poème « *la veille où Grenade fut prise* ». On sait que Djâmî mourut deux ans après cette défaite de l'Islam andalou. A Grenade, Madjnoun signifie fou comme le Fou du roi, bouffon, passionné et proclamant dans des poésies son amour éternel et son « jeu » courtois, comme l'indique ce vers mis en exergue par Louis Aragon dans son livre :

« …Je pratique avec son nom

Le *jeu* d'amour »[177].

Aragon écrit en hommage à la ville de Grenade, un magnifique *senhal*, intitulé « l*e vrai zadjal d'en mourir* », que nous insistons à citer ici pour établir que la copie d'Aragon représente bien son modèle du genre *Zadjal* andalou et persan, qui est le genre spécifiquement andalou de la poésie arabe selon lui, et cette thèse ne manque pas de partisans.

C'est une forme populaire par la langue qui, en général, après un distique introductif se compose de quatrains, eux-mêmes constitués par un tercet monorime et un quatrième vers rimant obligatoirement avec le distique introductif. On peut avancer ici, en un sens différent sur la chronologie de ce que nous avons présenté avec Lacan et les cathares, l'hypothèse récente de Garcia-Gomez qui fait d'Ibn-Bâdja l'inventeur du *zadjal* à la fin du XI siècle ou au début du XII° siècle. On a profit à consulter ici ibn-Kouzman (ou gouzman) de Cordoue qui en fit de villes en villes un genre dépassant le chanteur de rues (XII^{éme}siècle). C'est au 14^{éme}siècle seulement que le *zadjal* passa en langue castillane.

Par le contenu, notamment par ce qui a trait au *houb al-mouroua* d'Espagne que l'historien E. Levi-Provençal considère comme l'équivalent de l' « amour courtois », les diseurs de *zadjal* (ou *senhal*) peuvent se comparer aux troubadours:

« O mon jardin d'eau fraiche et d'ombre

Ma danse d'être mon cœur sombre

[176] Jacques Lacan, loc. cit. , p .192

[177]Louis Aragon, Le Fou d'Elsa, Paris, éd. Gallimard, 1963, p. 1.

Mon ciel des étoiles sans nombre
Ma barque au loin douce à ramer
Heureux celui qui meurt d'aimer
Il a dit ô femme et qu'il taise
Le nom qui ressemble à la braise
A la bouche rouge à la fraise
A jamais dans ses dents formées
Heureux celui qui meurt d'aimer
Il a dit ô femme et s'achève
Ainsi la vie ainsi le rêve
Et soit sur la place de grève ».[178]

Cependant ce que l'écriture poétique de l'amour nous enseigne et c'est la leçon première de la poésie courtoise, c'est qu'elle est l'amour lui-même. L'amour, c'est la poésie ou encore, comme dit Jacques Roubaud « l'amour, la poésie » « Le désir de chanter, l'obligation de chanter l'amour, sont inséparable du désir, de l'obligation d'aimer ». [179]

La poésie persane met en jeu l'Amour, en un sens platonicien plus que platonique. Quel beau jeu dans le « *Zadjal!* ». L'écriture apparaît comme relevant du « bricolage », comme toute activité ludique de la Pensée sauvage.
Le jeu constitue des plis ou des replis dans la mémoire, aussi des nœuds dans le tissage des tapis et les techniques de points de suture, et l'architecture la plus labyrinthique des jardins avec leurs bosquets de fleurs, les ponts suspendus ou les fourrés les plus invisibles.

[178] Louis Aragon, Le Fou d'Elsa Paris, éd. Gallimard, 1963, p. 498sq.
[179] Rose-Paule Vingiguerra, Préface, Séminaire, De l'Amour, Paris, éd. Champs/Flammarion, 1999 op.cit., p.10.

Figure 2 : L'amour Courtois :

Au « XII^{e} » siècle naît en Languedoc, Auvergne, Limousin et Provence le grand élan de l'amour courtois.

Chapitre III. **Les jardins orientaux comme parachèvement des arts de l'Islam.**

1) **Transposition des jardins persans**

Personne ne saurait avoir le point de vue de *Sirius*, ou un point de vue sans point de vue sur un jardin. Une ontologie du jardin est-elle possible, comprenant les jardins persans aussi bien que tout autre type de jardin?

Il ya une spécificité de l'art musulman et surtout dans l'art du jardin, c'est l' « horreur du vide », qu'on peut considérer comme une base initiale et même originale, (sous un prétexte mythique et mythologique : le diable ne peut habiter que le vide physique (l'espace, le lieu) ou psychique (l'âme : le manque de croyance). En rajoutant un supplément de parergonalité dans l'ornementation que ce soit dans l'architecture, la calligraphie ou même l'arabesque, l'univers c'est le meilleur des mondes possibles, et la grandeur et la manière dont il est créé manifeste la volonté et la beauté de son créateur : « Allah est unique et souverain, créateur et soutien de l'univers. Tout est sans cesse entre ses mains et il crée tout ex-nihilo. Il est « le seul donateur de formes » (*Wahib al-Suwâr*), qui irradie sur les matières leurs formes »[180].

La prière musulmane est orientée vers un point unique qui est, la Ka'abâ, centre liturgique de l'Islam. Cette extraordinaire convergence vers son centre terrestre de la communauté des croyants est un principe qui s'applique aussi à l'architecture des jardins.

L'art des jardins musulmans est un art de la contemplation, parce que fondamentalement le jardin musulman est un « lieu de rêverie qui transfère hors du monde ».

De l'observation de la plante dans le jardin à sa représentation (peinte, sculptée, tissée…), ce parcours établit de fertiles correspondances entre les sciences, l'histoire et les arts. De l'Orient à l'Occident, il s'agit de montrer comment les utilisations et les représentations du végétal peuvent être à la fois si proches et si différentes.

Le jardin musulman est conçu à l'inverse des jardins « à la française ». Il n'ouvre pas sur l'extérieur, il ne développe pas de perspectives. D'abord, une clôture l'isole entièrement du dehors, ensuite il s'organise autour d'un centre qui est une fontaine ou un kiosque, pour le repos de la pensée. Ainsi le jardin musulman apparaît-il comme

[180] Taoufik Chérif, Eléments D'esthétique Arabo-Islamique, Paris, éd. L'Harmattan, 2005, p.32.

« monde en réduction », une représentation globale de l'univers, ainsi qu'une image du Paradis. L'art de l'Islam « est un art qui sert non pas de fin en soi, mais d'intermédiaire entre l'homme et ce qui existe. Ce qui a rendu les artistes du monde Islamique uniques, c'est d'avoir pu montrer que l'eau se boit mieux dans un beau verre, que la lumière est plus belle lorsqu'elle émane d'un chandelier richement incrusté. » [181]

Or, le but dans la lecture de l'art du jardin, c'est d'aborder les jardins musulmans et leurs transpositions, de comprendre l'effectuation de cette transposition, ce qu'elle conserve et ce qu'elle déplace. Pour ce faire on esquissera le système d'opposition et de ressemblance qui les lie aux jardins occidentaux classiques, et qui au travers du jeu de ces différences nous autorise pourtant à y reconnaître des jardins.

Sans construire un concept du jardin, ou une ontologie générale du jardin, ce qui semble impossible, nous projetons d'apporter quelque matière à la question dont s'intitule cette partie du travail : le jardin est-il pensable comme forme d'art indépendante ?

Y aurait t- il une spécificité commune aux jardins ? Comment un jardin se déverse-t-il en un autre ?

Notre intérêt pour les jardins orientaux a une double origine :

L'une, d'avoir fait figure heureuse, voire même béate, en ces jardins ; la seconde, d'avoir été pris dans la réflexion que se renvoient jardins occidentaux et orientaux, que nous pouvons illustrer d'une double citation. La première, de Mohamed Ali, ambassadeur de la Sublime Porte à la Cour de France pendant la Régence au début du 18è siècle et qui a laissé un rapport détaillé de son voyage chez les infidèles : Les jardins de Versailles, de Fontainebleau et surtout celui de Marly. Il termine sa description enthousiaste en citant le Coran : « Ce bas monde est un paradis pour les infidèles ».

Et le Coran, ajoute que les choses s'inverseront dans l'autre monde, mais lui interrompt préalablement sa citation. De fait, son voyage sera suivi d'un engouement pour les jardins qui viendront rejoindre les pendules européennes et les porcelaines Chinoises dans le bric-à-brac des palais Ottomans.

A peine un demi -siècle auparavant et en une autre extrémité du monde turco-mongol, les souverains Moghols avaient fait inscrire en lettres fleuries dans la salle d'audience de ce campement figé dans la pierre qu'est le palais- jardin de Delhi :

« S'il existe un paradis sur terre, c'est ici, c'est ici, c'est ici »

Le paradis est un printemps éternel, un jardin toujours fleuri, parcouru des sources vives c'est aussi un état définitif et incorruptible comme la pierre précieuse, le cristal et l'or.

[181] Oleg Grabar, La formation de l'art islamique, Paris, éd. Flammarion, coll. « Champs », 1987.

« L'état cristallin s'exprime dans la pureté des lignes architecturales, dans la géométrie parfaite des facettes de voûte et dans l'ornementation de formes rectilignes ; quant au printemps céleste, il s'épanouit dans les fleurs stylisées et les couleurs fraîches, douces et précieuses, des faïences. [182]

Double citation qui renvoie au paradis : Paradis des fidèles, paradis des infidèles jardins terrestres et célestes ; incertitude théologique et art de vivre.

Ce qui d'abord nous retenons c'est que de Marly à Delhi on témoigne d'une même reconnaissance pour le même objet jardin, et qu'on le reconnaisse d'une même céleste métaphore. Car il n'est pas évident de reconnaître le jardin des autres. Il est encore moins évident que cette reconnaissance soit mutuelle.

Si l'ethnocentrisme et l'esthétisme galopant reconnaissent des objets artistiques dans les masques africains, il est en revanche douteux que le contenu du Musée du Louvres ait quelque effet sur les esprits de la forêt. La reconnaissance mutuelle entre jardin occidentaux et jardins orientaux était certes plus naturelle, elle n'était pas pour autant acquise.

Abordons le vocabulaire. Il nous en apprendre long ; Il n'existe pas en persan un mot unique pour désigner le jardin au sens ou nous l'entendons, non adjectivé, c'est -à -dire « d'agrément ». Le plus général, le plus commun, est, comme sa sonorité l'indique, emprunté à l'arabe : « *bagh* » qui donne « *baghwan* », le jardinier. Le lexique persan procède très largement par mots composés, ce qui contribue à sa saveur poétique.

Le mot « *Chahar-bagh* » reflète la structure dominante des jardins persans qui est cruciforme centrée sur un bassin ou un pavillon, les branches constituant allées ou canaux d'irrigation. Ainsi le jardin est par excellence un « quatre jardin ». Et ceci d'origine dans le monde irano-babylonien et ses paradis successifs toujours découpés par « quatre fleuves ». Ce sont les mots « *bagh* » et « *chahar-bagh* » qui seront employés par les Moghols ainsi, que sous l'empereur *Jahan Gir*. Venons-en aux mots « *gulestan* » « *Gul* » c'est la fleur, et donc « g*ulestan* », le territoire des fleurs.

Mais ce n'est pas si simple : « Gul » c'est aussi cette fleur par excellence qu'est la rose, et « *gulestan* », alors le pays des roses, la roseraie. « BU » c'est l'odeur, et donc « *bustan* » le lieu des odeurs, ou des fragrances pour faire plus chic. Le jardin, lieu où l'on vient humer les odeurs. Voilà enfin, le jardin désigné par un autre sens que la vue.

[182] Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, langage et signification, Paris, éd. Sindbad, 1985. p.76.

Figure 3 : les Jardins Moghol sous les ordres de Baber.

2) **Fonction des jardins moghols.**

Si l'intitulé de cette partie du travail est la fonction symbolique des jardins Moghols, c'est que celle-ci n'a jamais été clairement définie. Ce type de jardin nous interpelle en effet par multiplicités et par types, souvent de façons contradictoires.

Pour les occidentaux, l'émotif en son visuel ne nous renvoie pas forcement (et je dirai même pas du tout) à ce que l'histoire ou les histoires nous en apprennent.
Si nous avons tous à l'esprit la vision du Taj Mahal (celui-ci jouant le rôle de référent archétypal de l'amour plus fort que la mort) il en est cependant très éloigné tant par son histoire que par son dessein. L'esthétique voire l'exotisme nous masque le fonctionnel. Mais avant toute chose il est nécessaire de préciser ce que recouvre le vocable de jardin Moghol ; celui-ci n'ayant rien d'une appellation contrôlée.
Nous avons à faire ici à un adjectif qui nous renvoie à une ethnie, ce qui va nous permettre de préciser et de nous donner la clé du premier.
Si des jumeaux mythiques Tatar et Moghol, fils de Aljeh Khan, la passion des jardins ne s'est cultivée que chez les seconds, c'est que le sort des armes et la volonté testamentaire de Genghiz Khan, les avaient fait héritiers des villes perses de Transoxiane.
Là, aux cours de lutte fratricides, ils choisirent au lieu de l'éternelle transhumance sur la steppe une semi sédentarité. Nous sommes pourvus d'une origine. Elle est la marque de la domination d'un peuple guerrier sur un peuple sédentaire. C'est le début d'une dialectique du maître et de l'esclave.

A ce peuple, ils vont beaucoup prendre : La religion entre autres et les jardins en particulier. La religion parce qu'ils subissent une pression morale très forte de la part des zélateurs musulmans ; les jardins parce qu'ils en ont la jouissance immédiate en occupant les territoires persans.
Mais également parce que le schéma de base du jardin persan a bien supporté le choc de l'Islam (au point d'en être devenu le modèle pour tout le monde islamique) et parce qu'ils retrouvent dans ce jardin une réminiscence de la symbolique *shamanique*.
Le schéma du jardin est déjà très ancien. Il est vieux de plusieurs millénaires et il a gardé dans cette partie extrême du monde persan une forme plus archaïque. Dans l'idéologie persane, le jardin est la représentation terrestre du paradis. C'est un univers clos sur lui même, muré au monde extérieur, le désert ou bien la steppe.

On y trouve le problème fondamental de l'économie et agriculture de cette partie du monde : celui de l'eau et de l'irrigation.

L'eau jouant dans ce cas précis le rôle symbolique et physique de source de vie. Rectangulaire dans sa forme primitive, quatre rivières se croisent ou partent de son centre. Des canaux surélevés assurent la meilleure irrigation possible des allées d'arbres, des parterres de fleurs et des bosquets.

Ce jardin est plus qu'une oasis, c'est un véritable microcosme qui sert d'intermédiaire entre le monde divin et le monde terrestre. C'est avec Timour que ce type de jardin va connaitre un destin fabuleux. En occident où il appartient à l'ordre de l'incroyable et du merveilleux, en Inde où il va devenir à la fois symbole d'un style de vie et celui d'une oppression. Dans le Mulfuzat Timury, les « mémoires de Timour », nous trouvons quelques précisions sur la conception et l'usage que cet empereur se faisait des jardins.

C'est dans un rêve de jardin que Timour a la révélation de son destin et de celui de sa lignée (c'est un rêve symptômatique auquel Timour attache tellement d'importance qu'il le rappelle de nombreuses fois). Mais ce qui étonne le plus dans ses Mémoires, c'est le peu de cas qu'il fait des jardins persans qu'il a surement rencontrés, dans une Perse qu'il dévaste.

Seuls n'ont de valeur à ses yeux que ses propres constructions, dont le seul but est de surpasser tout ce qui s'était fait jusqu'à lui. Une mégalomanie qui n'a pas manqué de frapper les esprits. Ainsi celui de Ruy Gonzales de Clavijo, ambassadeur de l'Espagne auprès de Timour en 1403 qui en fit un compte rendu tel qu'il fut aussitôt divulgué et dont l'effet sur les lecteurs a été très important. Christopher Marlowe devait s'en servir pour écrire son « Tamerlan », ou Timour-Lang, personnage conceptuel de la mort sans phrases.

Ces jardins étaient de véritables palais de tentes, et regorgeaient d'un luxe et de richesses inouïes, fruits du pillage de toute l'Asie. Mais ces jardins n'avaient pas d'autre fonction que celle de palais d'été. *Exit* Timour et ses jardins dont il ne reste hélas rien, et commence la période qui nous intéresse. Une période de rois prestigieux, souvent de grands chefs militaires et de fins politique :

Babur (1508-1530)

Humayum (1530-1556)

Akbar (1556-1605)

Jahangir (1605-1627)

Sha Jahan (1627-1658)

Auranzeb (1658-1707).

Cette période va du 16ème siècle au 18ème siècle. C'est dans l'histoire indienne une

période très mouvementée, une époque de guerres incessantes où paradoxalement il va surgir ces jardins.
C'est pourquoi, je crois qu'il est nécessaire d'envisager une autre approche du problème. Une approche d'historien s'impose, plutôt que celle qui consisterait à aller interroger sur le terrain des restes muets de ces jardins.
Tous ou presque, tous les empereurs moghols ont laissé des écrits, des mémoires. Nous avons par ailleurs de nombreux témoignages d'historiens de leurs règnes, des relations de voyages, d'ambassades, ou même de récits d'aventuriers et de commerçants aussi bien asiatiques qu'européens.
Or ce qu'il ressort d'une lecture attentive de tous ces textes a de quoi surprendre : des jardins il est beaucoup question (on serait étonné dans les mémoires de Babur ou de Jahangir, du nombre des mentions qui en sont faites, du nombre de descriptions précises, des projets, des devis, voire même des coûts de construction), mais c'est toujours en relation avec une autre activité qui n'a rien de bucolique celle-là : la guerre.
Guerre de conquête, de reconquête, répressions de sédition, trahisons. C'est pourquoi il nous apparaît ne mener à rien de vouloir faire de chaque jardin un cas séparé. Nous ne parlerions alors que d'esthétique, d'architecture, de mécanique hydraulique, de botanique, de zoologie.

Ce qu'il faut prendre à notre avis en considération, c'est la relation qui existe entre tous les jardins. Il nous faut établir et trouver leur connexion. « Nous » signifie qu'il y a plus d'un « moi », tombant d'accord sur ce point. Quitter la perspective du cas isolé et ô combien poétique, pour ne voir que le réseau ainsi révélé.
C'est au *jeu de go* que j'emprunterais le vison pour tracer la carte précise de ces jardins. C'est alors que nous trouvons des axes, des avancées, des points forts et points faibles. Bref une occupation méthodique et systématique du nord de l'Inde.

Car c'est bien ce à quoi nos empereurs se sont trouvés confrontés une fois passée la passe de Khyber, frontière discutée entre Afghanistan et Pakistan sur les cartes : conquérir et tenir un empire constitué d'une multitude de peuples, d'ethnies, de langues et dialectes multiples, de patrimoines génétiques diversifiés (ouzbeks asiatiques, ariens persans à la frontière de l'Iran, arabes et indo-pakistanais parlant ourdou ou dialectes tribaux variant d'une vallée à l'autre) et de religions différentes de la leur, se réclamant avec une différente teneur de Mani, d'Abraham, de Jésus, des traditions shî'ites ou sunnites, aussi bien que du Bouddha et de l'art grec. Il faut compter également les idolâtres des zones tribales, ne serait-ce qu'à titre de dites survivances.

Un pays hostile qu'il faut tenir d'une main ferme pour mieux le pressurer en s'assurant de son empire. C'est cette hypothèse de travail qui nous fait alors comprendre quelle était la fonction de ces jardins.

Leur esthétique, leur végétation, leur hydraulique prennent alors tout leur sens. Chez Babur, l'Inde c'est l'enfer. Le paradis c'est le royaume perdu du Ferghana. Là bas, tout est beau. Les jardins y sont à la hauteur de leur réputation. Ensuite vient le pays de Kabul.

Quant à l'Inde voici ce qu'il en dit : « L'Inde est un pays qui offre peu de charme. Il n'y a point de beauté chez ses habitants. Il n'y a point avec eux de commerce ni de rapports, ni de visites réciproques. Ils n'ont ni caractère, ni capacité, ni urbanité, ni générosité, ni qualités viriles. Dans leur artisanat, et dans leurs œuvres, il n'y a ni ordre, ni symétrie, ni rectitude, ni perpendicularité. Ils n'ont ni bons chevaux, ni bons chiens, ni bons raisins, ni bons melons, ni bons fruits, ni glace ni eau fraîche […]. Hormis les fleuves ou les ruisseaux qui coulent dans les ravins ou les bas fonds, il n'y a point d'eaux vives dans les jardins et les habitations. Les habitations n'ont ni charme, ni air ni belles proportions, ni symétrie. L'Inde a pour avantage d'être un grand pays où l'or et l'argent abondent ». Et pour finir voici ce que cet empereur pensait d'Agra et de sa région : « Quelques jours après mon arrivée à Agra, je franchis la Jumma dans cette intention et allai examiner les endroits favorables à l'aménagement de jardins.

Les lieux étaient si déplaisants et si désolés que je passai mon chemin avec cent répulsions et impressions désagréables. Ces endroits étaient si détestables et déplaisants que l'idée d'y aménager un palais quitta mon esprit. Mais comme il n'y avait point d'autre endroit à proximité d'Agra, ce fut là que je dus entreprendre l'aménagement du parc quelques jours plus tard. Je commençais par faire creuser un grand puits, dont l'eau devait alimenter le hammam et aménager l'endroit qui est aujourd'hui planté de tamariniers et où se trouve le bassin octogonal. Je fis aménager ensuite le grand bassin et son entourage, le petit jardin et les habitations privées et enfin le hammam. Ainsi dans cette Inde sans charme ni régularité apparurent des jardins ordonnés et symétriques… »

Dans l'esprit de Babur, il importe de mettre de l'ordre dans ce désordre. Rendre l'Inde vivable, la civiliser. Bref de « mogholiser » la nature et la réalité indienne, mais pour Babur, il n'est pas question d'un séjour définitif. Il va même jusqu'à stipuler dans ses dernières volontés d'être enterré à Kabul, dans un jardin. La question du séjour définitif se posera pour ses descendants après la perte des provinces afghanes.

Mais là encore, pour Jahangir bien qu'indien de naissance, l'Inde n'est pas un paradis. Dans ses mémoires il laisse les mêmes appréciations que Babur : « l'air d'Agra est

chaud et sec, les médecins disent qu'il affaiblit l'esprit et conduit à la paresse».

Cet empereur sera un grand bâtisseur de jardins : Shalamr Bagh, Achabagh, Nishatbagh, et Veenag au Cachemire. La tombe d'Imerd Ad Daula à Agra. Wahbagh, Hassan Abdal à Rawalpindi, Khrinan Bagh à Allabad, Shandara à Lahore. Mais pour ce faire, il va détourner des lieux sacrés, des sources et même prendre les pierres des temples, pour ses constructions.

Ainsi le jardin de Vernag au Cachemire dont le nom indique une source consacrée à Shiva. Le jardin devient ainsi un mode de colonisation. La botanique et l'arboriculture viendront parachever celle là. Tous les Moghols et leurs hommes liges n'ont de hâte que de planter dans leurs jardins des fruits et des fleurs de leur patrie d'origine.

Ainsi, aussi bien chez Babur Humayun et les autres on ne jure que par les melons, les poires, les pêches, les raisins, les grenades.

Dans son récit *L'ain aI akhbârî*, Abdul Fald, le mémorandiste et mémorialiste d'*Akbar* fait ce commentaire : « avant les gens plantaient leurs jardins sans ordre, mais depuis l'arrivée de Babur en Inde les jardins sont arrangés avec méthode… ».

Ce même auteur fera remarquer qu'un nouveau chapitre dans la vie des classes aisées de l'Inde est né avec les bains et les jardins.

Mais je n'ai pas fait qu'évoquer l'aspect nostalgique (paradis perdu) du jardin. Voici maintenant l'autre face du jardin. Une face purement militaire et stratégique. L'aspect dur de cette colonisation. Mais enfin pourquoi plutôt des jardins que des forêts ?

Je crois qu'il est nécessaire d'examiner rapidement la conception de la guerre et la structure militaire de l'armée moghole.

La guerre n'est pour eux qu'une suite de harcèlements, de mouvements rapides de cavaleries et d'affrontements violents en rase campagne. Le vaincu abandonne le terrain, quand dans la majeure partie des cas ses propres troupes sont passées au vainqueur. On connait bien sur l'art des sièges mais c'est surtout par la rapidité de l'action que l'on procède. Au mieux on achète la défense de la place forte. Cette armée a beaucoup surpris les voyageurs occidentaux qui n'ont pas tardé à la décrier et affirmer que des troupes occidentales n'auraient pas de peine à les vaincre. Mais ceci est une autre histoire.

Le recrutement se fait par allégeance de groupes de mercenaires, d'ethnies diverses, de religions diverses. Nous verrons des Uzbeks faire partie de la horde et la quitter en pleine bataille. Les rapports sont strictement privés entre l'empereur et ses troupes. L'intérêt d'une telle troupe réside dans les guerres avec leur perspective de butin. Aussi en temps de paix les empereurs ont recours au paiement différé pour éviter sa dispersion.

De fait, les mutineries et les désertions sont nombreuses et inévitables. Il est de plus courant de voir un gouverneur de province, nommé par le grand Moghol, tenté par l'aventure de l'indépendance.

Dès lors, l'usage du fort est problématique. De fait les seules constructions importantes seront destinées à abriter le harem et le trésor. Les jardins feront le reste. Pour comprendre comment les jardins étaient amenés à remplir une fonction militaire, il nous faut scruter ce qu'était un déplacement impérial. En effet l'empereur ne se déplace pas sans une troupe nombreuse, elle-même accompagnée d'une foule de serviteurs et de boutiquiers.

Sir Thomas Roe nous a laissé une description haute en couleur des équipages du Jahangir et qu'il résume d'une seule phrase… « Le camp de l'empereur égale la plupart des villes d'Europe par son étendue… », Bernier nous décrit le déplacement d'agrément d'Aurangzeb vers le Cachemire sur l'itinéraire Agra-Delhi-Lahore-Srinagar :

« 35000 cavaliers, 10000 fantassins, 2 corps d'artillerie, 100 éléphants, 500 mules, 400 charrettes, les charpentiers, les porteurs, et les monteurs de tentes, les pionniers pour ouvrir la route. Le tout survit par les serviteurs et le bazar chargé de ravitailler et nourrir cette troupe ».

Le campement du seul empereur mérite une description détaillée. C'est un espace de 1530 yards sur 400 dans lequel sont dressées les tentes impériales. C'est à dire, pour le *harem*, le D'iwan, les appartements de l'empereur, et la ménagerie : éléphants de combats, oiseaux de proies, léopards, lions, rhinocéros, buffles, antilopes. Le sol est recouvert de tapis de différentes couleurs qui le font ressembler à un jardin avec des parterres de fleurs.

Les nobles campent autour du quartier impérial, puis viennent les troupes et pour finir sur la périphérie en une grande rue, le bazar.

C'est ce camp que l'on retrouve autour de jardins. Les tentes impériales sont à l'intérieur des murs. De fait ces jardins du temps de leur splendeur étaient de véritable terrain de camping. Dans les mémoires de Jahangir nous trouvons de nombreuses références qui ne sont pas sans surprendre quant aux véritables usages de ces jardins. Ainsi nous lisons ce passage qui débute de façon bucolique : « …Ayant le dessein de visiter le jardin de la rose de l'éternel printemps au Cachemire, j'envoyais Nuri Din Qulun en avant pour le remettre en état le meilleur possible et de le préparer à mon arrivée… ».

Or à peine arrivé Jahangir en profite pour déclencher la répression d'une tribu entrée en sécession.

Les exemples de ce type ne manquent pas. A croire que visiter un jardin est un euphémisme. J'empruntais au jeu de Go son image parce que si on les examine de près, ces

jardins n'existent que sur deux axes :

L'axe Kabul-Lahore-Delhi-Agra et l'axe Lahore-Srinagar.

L'axe Lahore-Agra a été la voie royale des Moghols. Elle était appelée la longue allée des arbres, et était bordée de jardins étapes, jardins impériaux de moindre importance et de jardins particuliers privés.

C'est le long de cet axe que se déplace le grand Moghol. C'est en remontant ou en descendant cet axe qu'il règle toutes les affaires d'état. Au printemps il prend la route du nord, après la mousson il regagne Agra.

Il existe un autre type de jardin qui est particulier aux Moghols et qui a pris en Occident la place de référent, de modèle type du jardin Moghol. Ce sont les jardins qui entourent les mausolées. Le Taj Mahal en est l'exemple le plus connu. Ce type de jardin n'existe que pour cet usage. Le schéma en est classique, le mausolée occupant la place centrale (mausolée d'Akbar) ou le fond (Taj Mahal).

Ces jardins n'ont plus rien à voir avec ce qu'ils ont été. Ils étaient à l'origine plantés d'arbres fruitiers. La vente des fruits servait à l'entretien des moulhas gardiens des mosquées et du mausolée.

Ce qu'il nous est aujourd'hui donné de voir des jardins moghols, aussi bien les jardins mausolées que les jardins d'agréments, nous le devons à une autre « race » de conquérants, qui a elle aussi imposé en Inde son type de jardin. Je veux parler des anglais et de la pelouse de gazon.

Car ce que ces derniers ont pu contempler des jardins moghols, n'était que ruines, broussailles, voire même des villages installés dans leurs murs.

Il y avait plus d'un siècle que les Marathes, les Qarmates et les Djats avaient réduits les possessions mogholes à Delhi et à sa région. Les jardins avaient disparu. Le Taj Mahal n'était qu'une ruine au dôme percé sur lequel poussaient de petits arbres.

C'est de la reconstitution des services archéologiques britanniques que nous viennent ces images stéréotypées de pelouses impeccables où viennent pique-niquer les familles indiennes et les touristes.

La chute des Moghols et la Pax Britannica nous faisaient alors oublier la raison d'être de ces jardins, qui est de pouvoir en faire d'un tour le tour.

DEUXIEME PARTIE : Vers une (in)esthétique des arts islamiques ?

Chapitre I. **Retours sur l'imagination créatrice.**

1) **L'expérience mystique universelle.**

La ligne de démarcation entre philosophie et poésie, monde réel et monde fictif, raison et imaginaire, était inamovible : « que cette imagination active dans l'homme, écrit H.Corbin […] ait sa fonction noétique […] propre, c'est-à-dire qu'elle nous donne accès à une région et réalité de l'Être qui sans elle nous reste fermée et interdite […] Il était entendu pour elle que l'imagination ne sécrète que l'imaginaire, c'est-à-dire de l'irréel, du mythique, du merveilleux, de la fiction »[183].

Le monde imaginal est un monde où règne le logos, mais un logos de l'imagination gardant certains usages du mythe. C'est un monde de la méditation qui réévalue le logos en fonction du mythe et le mythe en fonction du logos « […] Le monde imaginal est l'entre-deux dans lequel l'âme célèbre l'ascension vers l'absolu […] ici la *phantasi*a se nourrit d'admirable : là est d'ailleurs sa parenté avec l'imaginaire mythique. Le *mundis imaginalis* fixe l'insolite, le singulier, l'exceptionnel »[184].

Pour Cynthia Fleury, le monde imaginal, est une trouée d'espace d'où l'on aperçoit les intelligences célestes, les êtres supra-empiriques, mais il n'est pas le monde des intelligibles platoniciens. Il n'est pas simple miroir, mais une transparence offrant un statut plus digne de l'image, donnant accès à la forme imaginale, mi-forme sensible, mi-forme intelligible, sorte d'être de troisième type qui constitue la vérité de notre âme.

Le mundis imaginalis présente une pensée par image, une profusion des images elles-mêmes, une imagination noétique, une sorte de nous *poiétikos*, dont la dignité et l'efficience n'ont rien à envier au *ratio pur*.

« La connaissance imaginale est présence visionnaire, à bien distinguer de la présence sensible. La simultanéité de l'être et de l'essence s'accomplit uniquement au niveau visionnaire de l'imaginal, là ou Orient et orientation se rejoignent, le pèlerinage vers l'Orient étant à la fois contemplation active et action contemplative »[185].

[183] Henry Corbin, Corps spirituels et terre céleste, éd. Buchet -Chastel, 1979.
[184] Cynthia Fleury, Métaphysique de l'imagination, seconde édition, Paris, éd. D'écarts, 2001, p ,113.
[185] Ibid., p.140.

a) Ibn ‘Arabî (*Âlam al-mithâl*):

Dans « *L’Imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabî* » Henry Corbin invoque l’universalisme de cette conception de l’imagination imaginale «*âlam al-mithâl l*» que l’on retrouve chez d’autres mystiques Chrétiens comme Thérèse d’Avila, dont les biographies sont pourtant bien différentes.

Ainsi, « L’œuvre d'Ibn Arabî (560-638 de l’Hégire), est le sommet du soufisme. Elle marque une date dans l'histoire de ce courant. Avant Ibn Arabî, le soufisme est une mystique, après lui, c'est une théosophie complexe, la plus complète somme systématique de l'ésotérisme musulman et l'un des sommets de l'ésotérisme universel. Certains penseurs occidentaux (Guénon, Schuon) le considèrent comme une des expressions privilégiées de la "*philosophia perennis* ».[186]

L'œuvre est d'un abord difficile, car, malgré son étendue immense, elle est souvent rédigée dans un style elliptique et très concis qui appelle le commentaire. Bien qu'elle ait été défendue et expliquée par toute une école d'interprétation qui comprend aussi bien des soufis sunnites que chiites (comme Haydar Amoli), elle fut l'objet de violentes critiques tout au long de l'histoire, de la part des théologiens orthodoxes (comme Ibn Taymiyyah). Aujourd'hui encore, Ibn ’Arabî est un auteur controversé dans l'Islam. Ses approches exégétiques, sa conception du messianisme à travers la figure emblématique du Mahdi suscitent des polémiques. Il reste une référence pour les écoles soufies qui voient en lui l'héritier spirituel de Mahomet. Pour Ibn ’Arabî, la voie mystique n'est ni rationnelle ni irrationnelle : l'esprit s'échappe des limites de la matière. Contrairement à la philosophie, elle se situe hors du domaine de la raison.

Ainsi, contrairement à la scission dessinée par Averroès entre foi et raison, la profondeur d'Ibn ’Arabî se situe dans la rencontre entre l'intelligence, l'amour et la connaissance. Ibn ’Arabî se situe intellectuellement dans la lignée de Al-Hallâj qu'il cite à de nombreuses reprises : il estime que les véritables fondements de la foi se trouvent dans la connaissance de la science des Lettres (*Ilm al-Huruf*). Selon lui, la science du Coran réside dans les lettres placées en tête des sourates.

« La science de l’imagination visionnaire ressortit, pour lui (‘Ibn‘Arabi) aussi, à la science des miroirs, à la katoptrique mystique. Il a posé la différence entre imagination

[186] Henry Corbin, L’Imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabî, Paris, 2è éd. Flammarion, 1977.

motttasil, conjointe, immanente à l'homme, et l'imagination *monfasil*, séparable, autonome, qui est le *mundus imaginalis* du *Malakût* » [187]. Aussi l'œuvre d'Ibn 'Arabî demeure-t-elle marginalisée, aujourd'hui encore, par l'orthodoxie islamique.

Le monde imaginal dans le soufisme se trouve dans une homologie de structure avec la théorie de l'imagination avancée par Jacob Boehme, telle qu'elle a été énoncée dans la thèse très remarquable d'Alexandre Koyré, qu'Henry Corbin cite comme référence essentielle dans la deuxième partie dans son livre sur Ibn Arabî.
On se souviendra que Heidegger est supposé avoir écrit plusieurs textes sur Jacob Boehme dans ses archives inédites, Koyré définit ainsi la problématique en question :
« La notion de l'imagination, intermédiaire magique entre la pensée et l'être, incarnation de la pensée dans l'image et position de l'image dans l'être, est une conception de la plus haute importance qui joue un rôle de premier plan dans la philosophie de la Renaissance et qu'on retrouve dans celle du Romantisme » [188]
C'est pour cela qu'Henry Corbin considère cette observation de Koyré comme la meilleure introduction à la seconde partie du livre cité sur Ibn Arabî. Nous en retiendrons, d'une part la notion de l'imagination comme étant la production magique d'une image et même de toute action, et d'autre part la notion de l'image comme d'un corps (magique, mental) dans lequel s'incarnent la pensée et la volonté de l'Ame.

Ultérieurement, et comme une catégorie infamante, Jean Paul Sartre définira la conduite « magique » comme celle qui agit à distance, c'est-à-dire avec une intentionnalité de fuite dans l'imaginaire, et donc dans la mauvaise foi[189]. L'imagination comme puissance magique créatrice donne naissance au monde sensible et produit l'Esprit en formes et en couleurs ; le monde comme *magia divina*, imaginé par la divinité « imagicienne » (c'est-à-dire qui procède à la fois de l'Imagination et de la Magie). C'est une telle antique doctrine que Novalis a retrouvée à travers Fichte. Mais ici une mise en garde initiale s'impose : cette imagination ne doit pas être confondue avec la simple fantaisie. Comme l'observait déjà Paracelse, (cet autre savant du moyen âge qui fait le lien avec Jacob Boehm également cité par A. Koyré, spécifiant les différentes acceptions de l'image) ; à la différence de *l'Imaginatio vera*, la fantaisie (phantasie, phantasme) est un jeu de la pensée, sans fondement dans la nature, elle n'est que « la pierre angulaire des fous ».

[187] Henry Corbin, Théorie de la connaissance visionnaire, in l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990.p.141.
[188] Alexandre Koyré, La philosophie de Jacob Boehme, Paris, rééd. Jean Vrin, 2001.
[189] Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, Paris, rééd. Gallimard, 1976.

« En se définissant comme intermonde, le *mundis imaginalis* se présente comme un lieu de passage et de manifestation. Il ne va pas du visible à l'invisible, mais bien de l'invisible à la visibilité même de cet invisible. Il est un monde visionnaire dans un tout autre sens ».[190]

Il y a une autre mise en garde d'Henry Corbin, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement : si l'on voulait parler d'une fonction créatrice de l'imagination, ce serait plutôt à la façon d'une métaphore, de but en blanc (blanche ?). « Le *mundus imaginalis* possède une réalité *sui generis* qui émerge au seuil de la réalité humaine et dont l'acte d'exister se dissimule sous l'acte d'être (sans pour autant se confondre avec lui) »[191]

Le monde imaginal n'est autre qu'un lieu où liberté et désir s'entendent, et seul le mode présent peut tenter d'effectuer concrètement une conciliation entre le passé, fruit d'une imagination –mémoire, et le futur, fruit d'une imagination –imaginaire.

Pour H. Corbin, « Toute philosophie, qui perd le sens du monde imaginal se ferme l'accès aux évènements dont il est le lien, et sera la proie des pseudo-dilemmes », les formes de l'imaginal sont inséparables de la « Mer sacro-sainte » et de ce qu'elle symbolise : un monde de l'âme aux confins des Cieux et de la Terre, sorte de *malakût* « *ondin* », qui surgit devant nous, face à nous où que nous soyons, où que nous regardions :

L'imaginal n'est pas un produit de l'âme, mais le lieu où s'élabore son identité. Il n'est donc pas un archétype, mais la forme même de l'âme, et partant du monde : « Sache que tu es imagination et la totalité de ce que tu perçois, et que tu dis être du non-moi, est imagination, car l'existence toute entière est imagination »[192].

L'imaginal est un intelligible du devenir, dans la mesure où il n'est pas concevable en dehors du devenir de l'âme et du monde, tel un pèlerin, la vérité parcourt le monde. L'exode, l'errance, l'exil sont des moments métaphysiques, des événements de l'âme.

Selon la conception imaginale, la vérité est toujours à un certain moment le fruit d'une initiative de l'âme. La vérité est un commencement que seule l'âme a le droit et le devoir de fonder : elle crée marginalement ses racines volantes, et celles-ci, au lieu de l'enraciner, la laissent galoper. Le voyage spirituel se fait en quatres étapes et l'aventure du philosophe mystique est essentiellement désignée comme un voyage, une marche à la lumière (*Sayr*), Être un philosophe, c'est prendre la route.

C'est viser à la transformation de soi-même, à la métamorphose intérieure que désigne le terme de nouvelle naissance ou naissance spirituelle (*wilâdat rûhânîyâ*).

---

[190] Cynthia Fleury, Métaphysique de l'imagination, seconde édition, Paris, éd. D'écarts, 2001, p.128.
[191] Ibid., p.221.
[192] Fosûs al-Hikam, éd. Le Caire ,1978.

b) Thérèse D'Avila (l'union mystique).

Cette dimension métaphorique du mystique soufi se retrouve à l'identique dans les propos de Sainte Thérèse d'Avila, tels qu'ils sont analysés particulièrement par Julia Kristeva. Lorsque La Sainte s'exclame, en pleine extase mystique : « Dieu se connaît en moi ». A titre historique et pour comprendre cette analogie : « Le XIIIème siècle verra le soufisme philosophique devenir un « monisme existentialiste » avec l'Andalou Ibn Arabî : dans l'union mystique, il ne subsiste plus aucune distinction entre l'âme et Dieu. Immanentiste absolu n'excluant jamais ni le sens littéral (contrairement aux chiites) ni le sacré, ce courant considère que l'Absolu ne peut prendre conscience de lui-même que dans l'homme à l'image de Dieu.

Dans l'expérience soufie, en définitive, l'immanence et la transcendance ne s'excluent pas, et les sens opposés (comme dans les « mots primitifs » étudiés par Freud) coïncident, car tout manifeste l'Unique.

« Je veux dire que tu n'existes absolument pas, et tu n'existeras jamais ni par toi-même, ni par lui, dans lui ou avec lui. Tu ne peux cesser d'être, car tu n'es pas. Tu es Lui et Lui est toi. Sans aucune dépendance ou causalité. Si tu reconnais à ton existence cette qualité-là (c'est -à -dire le Néant), alors tu connais Allah, autrement non ».

Cinq étapes mènent à cette révélation de l'impossibilité de l'Être en même temps que de l'Être :

«Il n'y a de lui que Lui » ; « Il n'y a de toi que Toi » ; « Il n'y a de moi que Moi »

« Êgoïté, tuité, ipséité, tout cela ce sont des points de vue qui surajoutent à l'essence éternelle de l'Unique ». Initié par Dieu, l'expérience en arrive au « sans limites », là où éclate l'évidence que seul « celui qui n'est pas amoureux voit dans l'eau sa propre image ». [193]

Thérèse décrit parfaitement cette expérience de la Jouissance de l'Autre, telle que Jacques Lacan l'expose dans le séminaire *Encore*[194], à propos de Sainte Thérèse du Bernin, de Kierkegaard et de lui-même qualifiés de mystiques universels.

Pour Thérèse, donc : « Une décennie après le Livre de la vie (1565), ses Demeures de l'âme (1577) s'avancent vers un « mariage spirituel » qui est moins une « vision » hallucinée qu'une pensée charnelle, pure joie de l'esprit, inséparable du corps. Et qui lui

[193] Julia Kristeva, Thérèse mon amour, Paris, éd. Fayard, Mars 2008, p.55.
[194] Jacques Lacan, Le Séminaire livre XX, Encore, chap. « Dieu et la jouissance de la Femme », Paris, éd. Seuil, 1975.

permettra d'évaluer avec une étonnante précision philosophique la différence entre la pensée en mouvement, tumultueux imaginaire, et l'entendement délié du corps :

« Pour moi, je me suis vue plus d'une fois dans une bien grande angoisse à cause du tumulte intérieur des pensées, et il n'y a pas beaucoup plus de quatre ans que j'ai reconnu par ma propre expérience que le mouvement de la pensée — ou, pour parler plus clairement, l'imagination— ce n'est pas la même chose que l'entendement. […] l'entendement étant l'une des puissances de l'âme, je ne pouvais m'expliquer qu'il soit parfois si volage ; et, de fait, l'imagination, que je confondais avec lui, […]. D'un côté, donc, sentant les puissances de mon âme tout occupées de Dieu et recueillies en Lui, et de l'autre constatant le désordre étrange de mon imagination, j'en restais tout interdite […]. On aurait dit vraiment que je voulais me venger de moi-même […] l'essentiel n'est pas de penser beaucoup, mais d'aimer beaucoup […]. Malgré tout, prenons les moyens de nous instruire –cela est nécessaire, Sa Majesté le veut ainsi –et tentons de nous éclairer afin de ne pas rendre notre âme responsable de ce qui ne vient que de la faiblesse de l'imagination» (IV D 1 :8-14).[195]

Il s'ensuit une distinction majeure entre deux formes radicalement distinctes d'images, à savoir l'imaginaire et l'imagination, qui s'opposent et se combattent en elle : « Il ne s'agit ni de soumettre à l'entendement, ni de lui substituer l'imagination, mais de construire une parole nouvelle, le discours thérésien lui-même, qui suspend l'entendement, tout en faussant compagnie à l'imagination illusoire, trompeuse, mystificatrice. Une autre imagination –appelons- à imaginaire- est « prêt [e] à prendre son essor », à se libérer de Thérèse, à la libérer, à la délivrer même de Dieu, puisque Dieu est « au plus intime » d'elle-même, et c'est bien le plus intime qu'elle cherche à libérer, dont elle cherche à se libérer »[196].

La métaphysique de l'imagination nous montre que « notre sort est lié à des vérités cristallines, à des formes aux dures convergences métalliques. Que chacun des lecteurs (…) choisisse donc ici le minerai de son propre destin : (…) que chacun ouvre la géode qui est le cœur secret caché sous la froideur unie du galet ! S'il sait choisir, s'il écoute les oracles de l'encre prophétique, il aura la révélation d'une étrange solidité des rêves »[197].

Ce type de recherche tendrait à dégager un invariant mystique universel, qui consiste en la scission intime de l'image, et le fading ou l'explosion du moi, quelles que soient les formes de religiosité étudiées, dans la quête de l'Un chez Hallej comme on l'a vu

[195] Julia Kristeva, loc.cit, p.34.
[196] Ibid., p.35.
[197] Gaston Bachelard, Le droit de rêver, Paris, éd. P.U.F, 1970, p.62.

chez Sainte Thérèse. Il faut considérer soigneusement le clivage et la scission qui s'introduisent subrepticement à l'intérieur de toute image ; il en va de même pour toute catégorie et sous-catégorie qu'on a pu scruter et recenser : l'image imaginaire, l'image de l'imagination, et l'image imaginale entre autres. Il faut remarquer les retombées décalées de la structure d'image à l'intérieure d'elle-même selon une cascade de signifiants rebondissant sur leurs doubles à peine signifiés.

2) **Le (Néo) Kantisme et l'imagination :**

a) L'imagination indépassable :

Il nous faut signifier l'ambiguïté de la position soufie, comme de la position kantienne à propos des deux types de l'imagination. Heidegger souligne que Kant ne cessera jamais d'affirmer que l'imagination a un rôle créateur, qu'elle se maintiendra comme la condition a priori de l'unité du concept et de l'intuition[198]. Cette coprésence de Heidegger sur le caractère créatif de l'imagination avec le Monde Imaginal des mystiques, se trouve développée à propos de la philosophie iranienne, par son disciple Henry Corbin, notamment dans son livre de référence sur Ibn 'Arabî[199].

Nous montrerons que l'œuvre de Kant fut tout à la fois l'avancée la plus extrême dans la voie de l'Imagination créatrice, et qu'elle s'arrêta devant le renversement ontologique qu'elle annonçait elle-même. Sur cet échec, Kant a fondé le concept occidental de la réalité.

L'Imagination kantienne est la première figure moderne (on verra de quelle figure il s'agit, à savoir d'un masque mortuaire dans *Kantbuch* d'une faculté de l'image non pas représentative, mais présentative, apprésentative ou aperceptive, c'est-à-dire percevant pour soi, percevant *ad subjectum*), constructrice ou productrice de son objet (ou bien d'elle-même en tant qu'objet), et ainsi en fin de compte, pourvoyeuse de savoir. Que ce savoir soit déterminant ou réfléchissant aux sens kantiens de ce terme, qu'il soit donc connaissance ou pensée (ou bien savoir ou croyance - ou foi-, selon toujours les termes kantiens), il est savoir par l'image, car l'imagination est la présentatrice de toutes choses de l'objet et du sujet, du triangle et des fins dernières, de l'imaginable et de l'inimaginable. Entre ces deux extrémités, comme on le sait, la technique ou l'art occupe la place décisive en se comprenant comme production pure d'une forme dont le nom de « beauté » signifie qu'elle vaut absolument pour elle-même ou bien qu'elle vaut comme production pure d'un excès sur toute forme (nommé sublime) où l'imagination s'imagine inimaginable ou inimaginante, et ainsi productrice d'elle-même comme jusque dans sa défaillance, productrice de sa limite et du dépassement de cette limite. D'un tel dépassement, le sujet kantien, l'imaginant de soi, désigne deux modalités pures qui forment les deux extrémités de sa tension : sa temporalité transcendantale et sa

[198] Martin Heidegger, Kant et le Problème de la Métaphysique, Paris, éd. Gallimard, 1967.
[199] Henry Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî, Paris, 2è éd. Flammarion, 1977.

liberté inconditionnelle.

L'imagination oscille de l'une à l'autre, puisque le temps forme ou donne la possibilité de la présentation comme composition de l'unité en général : « Le nombre n'est autre chose que l'unité de la synthèse opérée dans le divers d'une intuition […] par le fait même que je produis le temps lui-même dans l'appréhension de l'intuition »[200].
Le nombre est ainsi le premier des schèmes, ou « schème pur de la grandeur (ou quantitas) ». Autrement dit c'est le schème de l'UN en tant que successif de lui-même. C'est l'image pure (le schème est image non sensible) par laquelle, en général, une image est possible, c'est-à-dire par laquelle l'unité et l'unicité d'une représentation sont possibles.
Le sujet produit l'unité c'est-à-dire sa propre unité de sujet d'une représentation comme successive. Tel est son schématisme premier, ou encore son imagination pure, condition de possibilité de toute image, de toute (re)présentation : condition pour qu'il y ait une image, et non pas un flux chaotique (sans que pourtant cette image unique soit simplement une et unifiée : simplement, elle se présente). En tant qu'il est ou qu'il fait le temps, le schème donne l'image comme finie : à la place d'une intuition uni-totalisante qui serait la vision divine d'un Un en-soi dans son propre acte infini (comme la Monade des monades chez Leibniz), il y a seulement l'Un qui se succède en se donnant ou en s'ouvrant une possibilité d'image, de vision de l'objet. Cet Un existe au coup le coup de l'image toujours renouvelée mais jamais accomplie en forme unique du réel. A l'autre extrémité, la liberté consiste pour le sujet, de manière symétrique, à ne pas se (re)présenter une image du monde comme ensemble rationnel ou raisonnable, doué de fins, sinon par une image faible appelée « type » (par *différen*$\frac{t}{c}$*iation* d'avec un schème) et qui sert de symbole : le type d'une nature ordonnée par des lois, qui aide à penser le devoir d'agir inconditionnellement pour produire (c'est-à-dire aussi pour imaginer) une nature morale, ou libre.

Si l'on considère maintenant la réserve de principe de Martin Luther envers les images, et a fortiori le piétisme Kantien, il faut préciser qu'il porte sur l'adoration des images et non sur sa fabrication et sa présence comme telle. Le piétisme est un mouvement critique contre la *Schwarmerei*, le délire de l'imagination, la magie, la sorcellerie, le mysticisme, *Swedenborg*, Jacobi et un catholicisme jugé idolâtre.
Le piétisme a une tendance au mysticisme plus complexe que le luthérianisme, au motif qu'une image donnée ne peut prétendre valoir comme présence immédiate du divin ou

[200] Emmanuel Kant, Critique de la raison pure, « Du schématisme des concepts purs de l'entendement », A-143.

de l'esprit. Mais il se trouve mobilisé comme capacité de laisser le divin se manifester dans une lumière intérieure. Cette expression liée au puritanisme permet d'accéder, non à des images proprement dites, mais à la condition même de toute vision et/ou vérité. Le Dieu de Kant ne calcule pas, comme pour Leibniz, mais il imagine. Il imagine le monde moral et il s'imagine lui-même comme lumière de ce monde. Car ce Dieu n'est rien d'autre que *l'intuitus originarius*. Lequel n'est rien d'autre que l' « imagination créatrice » du monde. Nous retrouverons ce principe, aussi bien avec l'anagogie chez Spinoza, qu'également sous le nom d' « Imaginal », chez Avicenne, Sohrawardi, Ibn Arabî, Hallâj, Mollâ Sadrâ, et chez tous les grands philosophes de l'Iran shî'ite, que nous rechercherons à la suite de Christian Jambet, Louis Massignon et Henry Corbin.
Sur cette intuition originaire vient se greffer la pensée de l'*intuitus derivativus*, qui est l'imagination productrice de nos représentations.

Cette généalogie présuppose nécessairement que ces deux lignes de fuite du sujet, à savoir le temps d'une part, la liberté de l'autre, pro-viennent d'avant eux-mêmes. Pour avoir eu lieu, ils ont déjà eu lieu. Pour ouvrir une possibilité de monde et d'expérience, ils ont déjà ouvert cette ouverture même. Or, l'expérience, c'est d'abord l'image, le *Bild* : la possibilité d'une présentation.
Dès lors, la présence ne peut consister dans un être-présent sans consister identiquement dans une présentation d'être. Quelque chose revient finalement à une image que je me donne ou qui se donne. Cela revient au même, et il n'y a pas de « subjectivité imaginante » qui ne soit aussi bien l'« objectivité » de l'image même. Ainsi la constitution du « sujet de la représentation », et sa condition a priori, existe dans ce qui n'est encore ni sujet ni représentation, mais le faire-image, la mise-en-image, l'*Einbildung*.
Cette formation subjective le sujet autant qu'elle objective l'objet, selon une mise en abyme originaire. Je me donne avant tout, non l'image déjà, mais sa possibilité : non *Bild*, mais *Einung du Bild*. C'est le faire-un, le faire-entrer-dans-l'un du *Bild*. Il s'agit d'une prévision de l'image, de l'ouverture à une vue en général. Le schème prévoit ainsi et pré-ouvre la vision de l'union comme union du concept (une chose, une image, quelque chose, plusieurs, toutes les choses…) et du matériau sensible (multitude, scandaleuse prolifération d'existence, magmas).
Le schème est « l'image non-sensible », comme le dit Kant, c'est-à-dire qu'il détient l'unité d'un divers sans divers donné aucun, mais aussi sans l'unité pure de l'un qui n'est qu'un. Le schème prévoit en ce qu'il forme une image pure de l'image, comme réunion d'un divers : une image pure de ce qui se présente en général. Le schème présente et en somme pré-sente le se-présenter.

Le schème imagine ou il image l'imagination même, le fond et la forme d'où il sort. Le schème fait comprendre ce qu'est l'image hors de toute représentation, figuration ou fiction. Une image est ce qui s'imagine et comment ça s'imagine. Une image est le faire-un, le se-faire-un de quelque chose. Se donner à voir sortant du non-visible et du non-voyant.

On comprend bien en réponse à notre question introductive sur « Une» image, que dans l'imagination ainsi envisagée par Kant, l'ob-jet et le su-jet se donnent ensemble et l'un à l'autre, voire l'un dans l'autre.

Mais inversement, pour mesurer à quel point l'imagination pouvait désormais renouer avec la vérité, combien elle ne craignait plus le tribunal de la chose, combien Kant se trouvait sur la voie d'une imagination transcendantale créatrice de plein droit, nous rappellerons comme indices ces fragments trouvés à sa mort, et que regroupe *l'Opus Postumus*. On ne peut assurer qu'il avait perdu ses facultés. Ce qui serait pour le moins paradoxal à propos d'Emmanuel Kant. En effet, on y trouve des fragments saisissants :

« L'unité du divers phénoménal n'est point réceptivité, mais spontanéité. La perception est l'effet d'un acte de la force motrice du sujet, se déterminant, a priori, selon une représentation. La Forme précède l'élément matériel, objet n'est ni idéal ni réel, il n'est point donné, mais seulement conçu. Peu importe à la philosophie transcendantale de considérer les représentations sensibles comme idéales ou réelles, car ce qui l'intéresse ce n'est pas le rapport des objets au sujet ; mais leur rapport entre eux. L'espace est une intuition, non un objet d'intuition»[201].

L'intuition, débarrassée de la « hantise » de la chose en soi, ne crée pas ses objets, comme Dieu seul le fait, mais elle est l'acte d'apparition des phénomènes. On comprend pourquoi Kant parle de « force motrice », insiste sur la spontanéité subjective. La représentation est à la fois idéale et réelle.

Pourtant, nous apprenions dans la « *Critique de la Raison pure* », que la spontanéité créatrice de l'entendement exige le donné de l'intuition, comportant une passivité, pour correspondre à une expérience possible. Ce « quelque chose », matière de la perception, ne saurait être construite par l'intuition, doit se donner dans l'espace et le temps.

Kant, à la fin de sa vie, serait-il passé outre à ses propres mises en garde, et sacrifierait-il totalement la chose en soi dans le domaine théorique en réservant cette fonction au seul domaine pratique ?

Fichte vit bien que le mouvement interne du kantisme allait vers le sacrifice de la

[201] Emmanuel Kant, Textes choisis et traduits par J. Gibelin, Paris, 1950, p. 172.

chose en soi, et que l'intuition, comme l'entendement, devaient ensemble se concilier dans l'acte unique d'une spontanéité, comme subjectivité transcendantale. La dernière phrase citée au dessus va dans ce sens : « Les objets intéressent la philosophie dans leurs rapports entre eux », et non dans leur rapport au sujet. Soit : les phénomènes étant élucidés comme les actes de la spontanéité créatrice du sujet, celui-ci perd en retour toute détermination qui l'opposerait à l'objet. Le sujet devient pure aperception, il est le monde même en tant qu'il se donne dans la représentation.

Alors, tout s'inverse : à la fois sujet et objet, l'espace lié au temps, le phénomène intuitionné est aussi l'intuition devenue phénomène. Et cette unification transcendantale de la spontanéité créatrice et du phénomène, qui abolit l'ultime distance du sujet et de l'objet, qui les fonde comme les deux faces du même réel, résout aussi le problème de l'imagination créatrice, resté ouvert depuis la première Critique.

Qu'en est-il de l'imagination ?

C'est la faculté intermédiaire entre l'intuition et l'entendement. Dans la première édition de la *Critique de la Raison pure,* elle se présente non comme une source autonome de connaissance, mais comme l'union des deux pouvoirs de connaître.

Heidegger a bien souligné l'hésitation de Kant, qui écrit successivement : « Il y a deux sources de la connaissance humaine » (intuition et concept dérivent de la sensibilité et de l'entendement), et par ailleurs : « Il y a trois sources subjectives de la connaissance».[202]Seulement, dans la perspective transcendantale, il n'est pas question d'abstraction Intellectuelle à partir du donné de l'intuition, mais d'union du concept et de l'intuition.

Qu'est donc devenu ce concept Kantien : le transcendantal ?

Nous ne pouvons que renvoyer au Colloque[203] Alain Badiou sur la nécessité d'une organisation transcendantale des situations d'être ; et sur la nécessité du concept de l'Envers plutôt que celui du Néant. L'imagination est alors pouvoir de synthèse, à la condition de n'imaginer rien, d'être tout sauf le pouvoir créateur des images.

Il est clair qu' « aveugle », l'imagination nous est obscure, cachée, muette : Parce qu'elle ne nous révèle rien de particulier, et surtout pas l'imaginaire. Elle ne se donne pas autre chose que le monde, mais le monde lui-même.

Cette position, près de la racine subjective la plus extrême, l'aperception transcendantale, qui unifie la totalité du donné et l'édifice des jugements, est si énigmatique que

[202] Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, éd. Paris, Gallimard, 1967, pages.194-195.
[203] Alain Badiou, Penser le Multiple, Colloque, Paris, éd. de l' Harmattan, 2002, pages ,10-14.

Heidegger, méditant les textes les plus célèbres de la Critique, a, pour la désigner, une formule très saisissante : « L'imagination transcendantale est sans patrie »[204]. Sans patrie dans la Critique, parce que sans patrie dans le sujet lui-même, elle est comme la donation d'une patrie au sujet, elle est à l'origine de son paysage. A la sensibilité est consacrée l'esthétique transcendantale, à l'entendement, l'analytique des concepts.

Et le schématisme, le processus dans lequel l'imagination joue le rôle décisif, est exposé, analysé, fondé dans la théorie du jugement déterminant, dans une élaboration qui prend sa place dans la logique transcendantale. Tout se passe comme si l'imagination était proscrite de l'esthétique, où pourtant tout l'appelle, pour être déposée dans la logique, où elle joue le rôle théorique qui est le sien : produire les synthèses nécessaires aux lois de la nature, et déployer le monde tel qu'il est, soumis à ces lois.

L'imagination n'est créatrice qu'à la condition d'être la puissance législatrice, ou du moins d'être la synthèse de la législation par concepts et de la donation esthétique (sensible). Comme dans la formation du schème transcendantal, l'imagination, dans la formation reproductive de l'image empirique joue un rôle décisif dans la manifestation de la réalité.

Pourquoi donc l'imagination empirique n'est-elle pas identifiée à la sensibilité, quand il n'y aurait pas de sensibilité sans imagination ?

Mais si l'intuition est aussi imagination, si nous détruisons la distinction abstraite de l'imagination empirique et de l'intuition empirique, la révolution transcendantale parvient à son terme : n'est-ce pas cela qui pointe sous l'extraordinaire pouvoir de synthèse de l'imagination ?

La Critique de la Raison pure (1781) affirme : « Si donc nous pouvons montrer que même nos plus pures représentations a priori ne nous procurent jamais aucune connaissance qu'à la condition de renfermer une liaison du divers qui rende possible une synthèse universelle de la reproduction, cette synthèse de l'imagination même est donc fondée antérieurement à toute l'expérience sur des principes a priori »[205]. Voilà pourquoi, partis de deux facultés de connaissance, nous pouvons affirmer qu'« il y a trois sources primitives (faculté ou pouvoirs de l'âme) qui renferment les conditions de possibilité de toute expérience et qui ne peuvent dériver elles-mêmes d'aucun autre pouvoir de l'esprit : ce sont les sens, l'imagination et l'aperception » [206].

Cette distinction est-elle le dernier mot de la philosophie transcendantale ? Est-il pos-

[204] Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Paris, éd. Gallimard, 1967, p. 194.
[205] Emmanuel Kant, La Critique de la Raison pure, Des principes a priori de la possibilité de l'expérience, trad. par François Picavet ; introd. de Ferdinand Alquié, Paris, éd. 2e tirage, P.U.F, 1974 p. 114.
[206] Ibid ; 114 sq.

sible de séparer, comme Kant semble le faire, l' « appréhension » sensible et la synthèse imaginative ? Si l'appréhension est déjà une synopsis, n'implique-t-elle pas une synthèse première, que l'imagination redoublera ensuite dans le schématisme ?

L'image empirique n'est possible qu'à la condition que s'exerce le pouvoir de l'imagination transcendantale, qui unit aux formes l'expérience comme un contenu, et sans cette productivité transcendantale, l'espace sensible ne serait pas lié. L'imagination produit de l'immédiat, et une présence singulière dans l'existant. Elle n'intervient pas seulement pour introduire dans la généralité d'un schème le divers, elle n'est pas seulement médiation, elle offre tout ce qui s'offre, elle est le mouvement même de l'apparition qui «apparitionne», selon l'expression heureuse de Jacques Derrida. L'imagination devient puissance magique, faculté de faire naître le monde comme totalité présente en acte : « Le schème des concepts sensibles, comme des figures dans l'espace, c'est un produit et en quelque sorte un monogramme de l'imagination pure a priori, au moyen duquel et suivant lequel les images sont tout d'abord possibles »[207].
Il est difficile d'aller plus avant que Kant ici dans l'affirmation de la productivité dite imagination active.

La chose en soi est ce qui ne saurait être dit, parce que c'est ce qui ne peut être le sujet ou l'objet d'une temporalisation. Voilà pourquoi elle est hors du champ de la réalité phénoménale.
Pour qu'il y ait monde, doivent « être-là » un espace spatialisant et un temps temporalisant a priori pour une telle modification. Si l'intuition spatialise l'espace, l'imagination est d'abord présence du sujet au temps, et présence du sujet dans le temps.

Le « Da-sein », comme « réalité humaine », selon la première traduction de Heidegger par Henry Corbin[208], légitimait théoriquement le relais et le passage entre Kant et Ibn Arabî : Réalité déchirée et rassemblée tout à la fois de la subjectivité dans la temporalisation originaire du temps, dans les trois extases ou ek-stases (arrachements) subjectives de la temporalité.
Contrairement à une proposition heideggérienne, il est irrationnel d'invoquer « l'étant en totalité ». Il n'y a pas le Tout. Il résulte de ce que le Colloque- Alain Badiou -Penser le multiple nomme l'« Exposition du transcendantal »[209]que tout étant singulier n'est

[207]Emmanuel Kant, Critique de la Raison pure, Du schématisme des concepts purs de l'entendement, 1781, op. Cit. Page 153.
[208]Martin Heidegger, Qu'est-ce que la métaphysique, Paris, éd.Gallimard, 1938, reprise par Christian Jambet (in : « La Logique des Orientaux »), Paris, éd. Du Seuil, 1953.page, 62.
[209] Colloque Alain Badiou, loc.cit, Paris, éd. l'Harmattan, 2002, p. 29sq.

manifesté dans son être que localement : l'être de l'étant est d'être-là, d'« être-le-là »[210]. C'est cette nécessité du « là », qui, pour un étant pensé dans son être-multiple, induit une constitution transcendantale (sans sujet).Cette constitution autorise à penser l'étant en situation, à inclure le « là » dans la pensé de l'être. On appellera Monde une situation d'être « complète».

Mais, dans la deuxième édition de la Critique, Kant va plus loin et donne à l'aperception transcendantale un primat absolu sur l'ensemble des facultés : Elle devient sans partage le pouvoir originel de la donation du sens. Voilà pourquoi, en un nouveau sens, Heidegger a raison de dire que « l'imagination est sans patrie ».

Certes, l'imagination est toujours ce qui produit « l'effet de monde», mais sous deux conditions : la soumission à l'architectonique des concepts, unifiée par l'aperception, et la soumission au donné sensible : à ce qui, dans le « donné », fait que le sensible m'est « extérieur », que le donné est « donné », comme un Don, un présent qui se présente. Nous avons l'impression que l'imagination se dit sans cesse en deux sens :

Il y a d'abord cette puissance transcendantale, qui conditionne l'intuition, qui est véritablement créatrice. Elle ne produit pas les images du monde, mais le monde lui-même, en tant qu'il est la synthèse a priori du divers, le sens imposé à la pure dissémination, la manifestation pure, selon un espace et selon le temps. Ici, il ne saurait être question de soumettre l'imagination au tribunal de la réalité, puisqu'il n'y a de réalité que du schématisme de l'imagination pour emprunter la langue de Corbin : Il n'y a de réalité qu'imaginale.

Mais, d'autre part, il y a l'imagination conçue selon les normes d'une intuition qui n'est pas totalement spontanée, qui se plie à l'expérience du donné. Cette imagination peut correspondre à une expérience possible, et unir au sensible le concept. Mais elle peut aussi délirer, comme cela se passe chez des visionnaires comme Swedenborg : elle devient alors l'organe propre du délire, la « *Schwarmerei* » ou Enthousiasme débordant, comme Kant l'écrit à propos de Jacobi[211].

Ici, l'imagination n'est plus la puissance de l'imagination, mais celle de l'imaginaire, elle redevient ce qu'elle était chez Aristote : une faculté parmi les autres, et une faculté aux pouvoirs réversibles et dangereux.

Pourquoi une telle vacillation, sinon parce que les deux concepts de l'imagination sont

[210] Cf. Selon la traduction de F. Fédier.
[211]Emmanuel Kant, Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ? Paris, éd. Jean Vrin. Traduction d'Alexandre Philonenko, Présentation de Ferdinand Alquié, 1978, p. 38.

nécessaires à Kant : Une imagination créatrice transcendantale, conçue comme la racine imaginale de la donation des mondes et des espaces, infléchit la philosophie critique vers les thèmes transcendantaux les plus radicaux, et brise tout dogmatisme. Elle est la force vivace de la critique.

Ou bien, en suivant la généalogie de Schelling, Schlegel et Fichte, c'est dire à la fois l'Idéalisme et le romantisme Allemand, soit la ligne de partage entre Kantisme et néo-kantisme, nous serions autorisés à renoncer à la chose en soi, à identifier la spontanéité imaginale de l'intuition à la création de la volonté. Mais nous serions aussi autorisés à reverser cet idéalisme du sujet transcendantal, et à voir dans l'imagination créatrice l'émanation même de la Nature à partir de la nuit d'un fondement sans fond. Deleuze nommait cela magnifiquement, dans *Logique du sens* : un « ef-fondement joyeux ».

b) Les cahiers de l'Athenaeum et la problématique du Romantisme Allemand.

Le premier Schelling théorise le « roman » du romantisme allemand, en participant aux « Cahiers de l'Athenaeum », à Iéna, en 1801.

C'est bien à Schelling, et non à Hegel comme on le crut longtemps, qu'il revint d'élaborer tout ce qu'il y a de systématique, comme « Système-sujet », dans ce Manifeste du romantisme intitulé: « *Le plus ancien programme de l'Idéalisme allemand* », en 1795, influencé directement par Hölderlin, dans la Revue des Cahiers de l'Athenaeum. Cela a été confirmé par Martin Heidegger[212] dans ses écrits sur Schelling, qui nous suggère beaucoup. Mais également par son premier critique historique, Walter Benjamin — qui reste, selon Michael Löwy, dans tous les sens du mot, inclassable[213] — dans « *Le concept de la critique d'Art dans le romantisme allemand* ».[214]

Il ne s'agit donc pas uniquement d'un texte « sans auteur », ou à « auteur collectif », selon cette oscillation entre anonymat et « sym-philosophie », qui fut l'un des traits distinctifs de l'écriture romantique.

Schelling en fit la tentative, mais il ne cessa d'achopper, jusqu'a y voir sombrer toute possibilité d'écrire, sur la composition du grand poème spéculatif dans quoi devait s'achever la philosophie et que le programme systématique de 1795-1796 annonçait sous l'index d'une « nouvelle mythologie de la raison ».

L'inachèvement de ce projet sous forme de Fragments est symbolique de l'encadrement romantique. Mais pourquoi un texte philosophique en ouverture du romantisme ? Philosophique, mais pas entièrement ou simplement.

Il y a d'abord en lui, « derrière lui », la sourde présence du génie poétique d'Hölderlin, qui se vit obligé d'interrompre la tâche poétique qu'il revendiquait comme sienne, le dialogue exclusif qu'il entretenait avec l'esthétique de Schiller, pour se mettre à une sorte de « retour à Kant ».

Il faut relever le caractère problématique et impérieux de prendre philosophiquement la mesure, qu'il faut articuler au philosophique lui-même, parce que, dans sa provenance comme dans ses conséquences, il fut de part en part philosophique. Le romantisme ne peut être compris qu'à partir du philosophique. Le romantisme ne peut s'aborder ni selon le modèle d'une évolution sans *hiatus* ou d'un progrès (qui en rapporterait en

[212] Martin Heidegger, Schelling « Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine », Paris, éd. Gallimard, 1977, p. 327.
[213] Michael Löwy, Walter Benjamin : avertissement d'incendie, Paris, éd. P.U.F, 2001.
[214] Walter Benjamin, Le concept de la critique d'Art dans le romantisme allemand Introduction et traduction de Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1986.

somme la genèse aux schèmes de l'*Aufklarung* contre laquelle il s'élève), ni seulement le modèle (qui serait déjà romantique et inciterait à une manière d'auto-interprétation du romantisme) de la maturation organique.

Le romantisme n'est abordable que dans l'entre-deux, par le passage le plus étroit qui soit, étant donné la force contraignante des dits « modèles », comme irruption, évènement, surgissement ou surrection (révolution, si l'on veut), bref tout ce qu'on a raison de référer à une crise. Les romantiques n'ont pas de prédécesseurs, surtout pas dans ce que le XVIII ème siècle aura instauré sous le nom d'esthétique.

Mais au contraire, c'est parce qu'un rapport inédit — et imprévisible — se sera noué, dans Kant, entre esthétique et philosophie, qu'un « passage » au romantisme sera possible. Cela se présentera, selon la paradoxale figure de déliaison, ou d' « absolution », comme dira Heidegger. La philosophie, donc, commande le romantisme. Ce qui revient à convertir comme tel : Kant ouvre la possibilité du romantisme.

Par où s'explique que le « passage » qui mène au romantisme ne fait peut-être rien passer, si ce n'est la distance, l'abyme qui sépare les observations sur le sentiment du beau et du sublime, de la troisième Critique, qui, parce qu'elle est une présentation « esthétique » du problème de la raison, lègue la question de l'art comme question de la philosophie, moyennant la crise ouverte quant à la possibilité en général du philosophique par l'Esthétique transcendantale.

Que représente, en effet, l'Esthétique transcendantale ?

Non pas, on le sait, le partage traditionnel du sensible et de l'intelligible, mais bien, dans le « sensible » lui-même, c'est-à-dire l'intuitif, le partage entre deux formes (a priori). Le premier résultat, et le plus fondamental, est qu'il n'y a pas *d'intuitus originarius* ou que fait désormais défaut ce qui, jusque là, figurait soit en position d'archè, soit en position de télos, soit en position divine, soit en position humaine(ou bien pure conscience de soi (Descartes), ou bien pure sensibilité empirique (Hume), avait toujours été présent pour assurer le philosophique lui-même.

Ne reste plus, par conséquent, au titre du sujet, que le « je» comme « forme vide » (pure nécessité logique, dit Kant, ou exigence grammaticale-dira Nietzsch) qui « accompagne mes représentations ». Et cela parce que la forme du temps, qui est la « forme du sens interne », ne permet aucune présentation substantielle. Le « Cogito kantien », la chose est bien connue, est un cogito vide. Cogito fêlé pour un moi dissous[215]. C'est à partir de

[215] Gilles Deleuze, Différence et répétition, Paris, éd. P.U.F, 1968.

cette problématique du sujet imprésentable à lui-même, et de cette éradication de tout substantialisme réifiant, que le romantisme recevra comme « sa » question la plus difficile, voire intraitable. Car du moment où le sujet se vide de toute substance, la forme pure en quoi désormais il consiste, se réduit à n'être plus qu'une fonction d'unité ou de synthèse.

C'est l'Imagination transcendantale, la fonction qui doit former (*bilden*) l'unité et qui doit la former comme *Bild*, l'*einbildungskraft*, comme représentation et tableau, comme phénomène, à condition par là ce qui n'est ni de l'ordre de l'apparence (du « seulement phénomène »), ni de l'ordre de la manifestation, de l'*Erscheinung* au sens fort, en tant que peut s'y ancrer une ontologie de « ce qui est ».

Ce que forme ou construit l'imagination transcendantale, c'est donc bien un objet saisissable dans les limites de l'intuition a priori, mais qui puisse penser sous le concept d'*eidos* ou d'Idée, de forme originaire et véritable de la raison elle-même (et, comme c'est bien connu, l'Idée chez Kant n'aura plus désormais que le rôle, second quant au savoir, d'un principe régulateur, improductif et hors d'atteinte).

Il est vrai que cette exténuation du sujet se double d'une promotion du « sujet moral » où elle trouve apparemment sa compensation. Mais on ne peut manquer d'observer que le « sujet » désigné comme sujet de la moralité ne se définit jamais, au bout du compte, que négativement, comme sujet qui n'est pas sujet du savoir (ce savoir supprimé pour laisser place à la croyance), sujet sans *mathesis* à commencer de lui-même. Il est certes posé comme liberté, et la liberté est le lieu de la « conscience de soi ». Mais le fait (l'impératif, l'universalité de la loi) n'est ni une intuition ni un concept. Comme sujet moral, en somme, le sujet ne regagne rien en substance. Tout au contraire, la question de son unité et par là de son « être-sujet » même est du coup portée à sa plus extrême tension.

Le plus ancien est tout entier orienté par une sorte de visée, commun à l'ensemble du post-kantisme, qu'on peut ranger sous l'étiquette unique de l'idéalisme spéculatif, c'est-à-dire la possibilité de l'auto-reconnaissance de l'Idée comme la forme propre du sujet. Cette ligne générale se trace comme : la volonté du Système. C'est l'énonciation du fait « programmatique » selon quoi le Système est visé au nom et dans la forme d'une exigence, d'un système ou d'une Volonté : le système n'est pas là, il est « à faire », mais comme la dernière chose à faire, la dernière tâche, et la dernière œuvre de l'humanité.

Il y a un dépassement, une conversion du « sujet » kantien (sujet moral) en idée du sujet absolument libre et par là même conscient de soi. Ce dessein constitue l'essentiel de la métaphysique de l'idéalisme allemand, et constitue en droit comme en fait, l'horizon

indépassable du romantisme.

Lequel projet, tel quel, organise ainsi « *le Programme de l'Idéalisme allemand* » en question, avec Schelling : « La philosophie de l'esprit est une philosophie esthétique (paragraphe 4) ». La « Philosophie de l'Esprit », cela désigne évidemment la philosophie, c'est-à-dire le Système du sujet lui-même, dans son idéalité ou son absoluité : c'est-à-dire le Système-Sujet. Et c'est bien en ce lieu précis que le romantisme s'articule à l'idéalisme spéculatif.

L'Esprit renvoie à un organisme, c'est le Système vivant. Comme chez Hegel, le Concept est la Vie, la vie est la Vie de l'esprit, le Système est une totalité organique, et sous ce rapport il n'y a pas le moindre écart entre romantisme et idéalisme spéculatif.

Notons que la vie impliquée est la vie belle, et l'organisme où elle a lieu et qu'elle anime (appelé Organon par Schelling) est, essentiellement, l'œuvre d'art. [216]

Il y a plusieurs Idées recensées : un Organon, une Ethique, une morale, la représentation de soi-même comme d'un être absolument libre, un monde et sa création à partir du néant, la Nature, l'œuvre humaine, l'Humanité, la mécanique de l'Etat et sa disparition, l'histoire de l'humanité, Dieu, l'Idée de Liberté :

« L'Idée qui réunit toutes les autres, est l'Idée de la Beauté, le mot étant pris dans son sens platonicien le plus haut. Car je suis convaincu que l'acte suprême de la raison, celui par lequel elle embrasse toutes les idées, est un acte esthétique et que vérité et bonté ne sont sœurs qu'unies dans la beauté. Le philosophe doit avoir autant de force esthétique que le poète. On ne peut avoir aucun esprit, même pour raisonner de l'histoire, sans avoir de sens esthétique »[217].

La poésie reçoit ainsi une plus haute dignité, elle redevient à la fin ce qu'elle était au commencement, l'éducatrice de l'humanité ; car il n'y a plus de philosophie, il n'y a plus d'histoire, la poésie survivra seule à tout le reste des sciences et des arts.

C'est ce qu'énonce ce Fragment de Schelling : « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand ». Il est possible de conclure sur ce point, en étudiant la généalogie du roman à l'époque du romantisme comme effet pluri-linguistique à la manière dont le définissent Gérard Genette, Julia Kristeva dans la lignée des formalistes russes, et tout particulièrement de Mikhaïl Bakhtine.

Avant de faire époque dans la littérature et dans l'art, avant de représenter une sensibilité ou un style, le romantisme est d'abord une théorie du roman. Et l'invention de la littérature. Il constitue même, très exactement, le moment inaugural de la littérature comme production de sa propre théorie, et de la théorie se pensant comme littérature. Par là, il

[216] Martin Heidegger, Shelling, Paris, éd. Gallimard, 1977, p.35-111, et p.113sq.
[217] Revue des Cahiers de l'Athenaum, Iéna, 1801-1804

ouvre l'âge de la théorie critique auquel nous appartenons encore. Poïétique où le sujet se confond avec sa propre production, et la littérature close sur la loi de son propre engendrement, le romantisme, c'est le moment de l' « absolu littéraire ».

Poïétique universelle, qui fut à la fois inductive et déductive, et aussi au sens d'une génération spontanée, mais aussi équivoque (au sens latin de : « *generatio equivoca* ») et finalement : ambiguë, qui excède les genres. De cela, on ne peut scruter la généalogie que par fragments du Système, laissant en suspends l'auto-engendrement de la formule par le roman, pour reprendre les formulations de Schelling, aussi bien que de Friedrich Schlegel :

« Dans les romans, aussi il existe un genre épique, un genre dramatique », que Tzvetan Todorov cite abondamment à propos des Cahiers de l'Athenaeum d'Iéna : « La poésie doit-elle être tout simplement subdivisée ? Ou doit-elle rester une et indivisée ? Où alterner entre séparation et union ? ». [218]

La plupart des images du système universel poétique sont encore aussi grossières et infantiles que celles que les anciens, avant Copernic, se faisaient du système astronomique. Les subdivisions habituelles de la poésie ne sont qu'une construction morte pour un horizon limité. Ce qu'on sait faire ou ce qui à quelque valeur, c'est la terre immobile au centre. Mais dans l'univers de la poésie même, rien n'est repos, tout devient et se transforme, et se meut harmonieusement, et les comètes elles aussi ont des lois immuables. Mais avant qu'on ne puisse calculer le cours de ces astres, déterminer d'avance leur retour, « le véritable système universel de la poésie n'est pas encore découvert »[219].

Nous n'ignorons pas que cette théorisation des genres et des formes puisse apparaître bien formelle et formaliste. Ce reproche a été lapidairement formulé dans la thèse de Walter Benjamin : « Ce qui manque à Schlegel aussi bien qu'à Schelling, c'est le contenu de l'art ».[220]

Sans doute le romantisme de l'Athenaeum ne fut-il jamais autre chose qu'un lent questionnement sur lui-même, sur l'essence et sur le « genre » du roman romantique, ou son caractère carnavalesque et picaresque comme incidence historique, qui se trouve bien (in)défini par le Fragment 116 des frères Schlegel, commenté par Maurice Blanchot dans *l'Entretien infini* : « Le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir ». [221]

[218] Tzvestan Todorov, Les Genres du Discours, Paris, éd. Seuil, 1978, p. 52-53.
[219] Schlegel, Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand, éd. Phébus, 2004. (Fragment 434).
[220] Walter Benjamin, Le concept de la critique esthétique dans le romantisme allemand, Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1986, p. 104 sq.
[221] Maurice Blanchot, l'Entretien infini, Paris, éd. Gallimard, 1969.

La contrainte que le Manifeste du Romantisme des frères Schlegel exerce sur nous est à la mesure de la méconnaissance où il a été tenu, et joue le rôle de support.
Le Poème invente par auto-engendrement la littérature comme avènement de l'Idée Absolue, en différents styles comme le dialogue et l'écriture philosophique.

Schlegel, et à sa suite Schelling, déclarent dans *Le poème*, explicitement dans la « *Lettre sur le roman* », citée abondemment par Lacoue-Labarthe et Jean –Luc Nancy à propos de ce que: « Les êtres du passé revivraient en de nouvelles figures ; là, l'ombre sainte de Dante remonterait de son enfer, Laure passerait Céleste devant nous, et Shakespeare deviserait avec Cervantès-là, Sancho plaisanterait de nouveau avec Don quichotte. Ce seraient de véritables arabesques, lesquelles sont, avec les Confessions de Rousseau, ai-je affirmé au début de ma lettre, les seuls produits romantiques naturels de notre époque »[222].

Comme nous le découvrirons chez nos métaphysiciens d'Orient. C'est l'unité de ces deux idéalismes transcendantaux, où la Nature et le Sujet sont les deux faces d'une imagination créatrice, qui peut donner naissance à une Phénoménologie de l'Ange de l'Humanité. Tout comme leur unité, en Occident, infléchie du coté de l'aperception transcendantale, et non de l'Imagination, a donné naissance, chez Hegel, à, la Phénoménologie de l'esprit, à l'épopée du Concept.
Notre point de vue sur les Arabesques pourrait introduire à la calligraphie arabe, comme trace ou archi-trace d'une culture antéislamique. Alexandre Papadopoulo remarque bien cette dimension archaîque de l'arabesque : « On verra la peinture figurative ; elle aussi, se trouve sous-tendue par les formes mathématiques et précisément par la spirale et sa variante l'arabesque ».[223]

Pour L'imagination, dont nous venons de voir la double position dans l'édifice Kantien (elle est à la fois la pointe critique et la faculté oubliée): « Être sans patrie » est-il signe de pauvreté et de privation ? Cette affirmation de Heidegger, quant à lui, ajoute finalement un autre paradoxe déroutant: « L'imagination transcendantale est l'élément inconnu et inquiétant », ou encore « Cette instauration du fondement ne conduit-elle pas à un abyme sans fond ? »[224]. C'est ce que redoutait Jacob Boehme, et cette inquiétude exprimée par Kant et Heidegger, concernant le schématisme transcendantal, se retrouve développée dans l'œuvre esthétique de Gaston Bachelard, qui éclaircit l'idée que nous pouvons nous représenter de l'imagination créatrice et imaginale.

---

[222] Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, L'Absolu littéraire, Paris, éd. Seuil, 1973, p. 289sq
[223] Alexandre Papadopoulo, L'Islam et l'art musulman, Paris, éd. Mazenod1976, p.41.
[224] Martin Heidegger, Kant et le problème de la métaphysique, Paris, éd. Gallimard, 1967, p. 219.

3) **Bachelard et l'imagination matérielle comme positivité.**

Bachelard a élaboré une étude incontournable des processus imaginatifs créateurs, au croisement de la psychanalyse (freudienne, puis jungienne) et de l'esthétique du romantisme allemand. Il définit l'imagination matérielle comme positivité.

« *L'Air et les songes* » l'affirme radicalement: « Alors, on s'établit dans une philosophie de l'imagination pour laquelle l'imagination est l'être même, l'être producteur de ses images et de ses pensées. Le mouvement imaginé en se ralentissant crée l'être terrestre, le mouvement imaginé en s'accélérant crée l'être aérien »[225].

En réalité, c'est là l'idéalisme magique de Novalis, à son projet d'une « fantastique transcendantale », qui doit beaucoup au (néo)kantisme du schématisme transcendantal, à Hölderlin, Schlegel, et à Jean-Paul, « ce pèlerin de l'imaginaire ». Bachelard en vient même à écrire : « l'imagination produit la pensée », et avancer que « ce n'est pas nous qui imaginons les images, mais au contraire les images qui s'imaginent en nous, par nous »[226]. Pour lui, la rêverie accomplit le rêve de la nature.

Sa poétique suit une double méthode paradoxale pour cerner un processus réglé de créativité. D'une part, Bachelard ne cesse de dénoncer les rationalisations-dénégations des activités créatrices, qui altèrent la profondeur, la richesse, la spontanéité vive des images. On ne peut les approcher sans un principe homéopathique qui relie l'identique à l'identique.

La psychanalyse freudienne elle-même se trouve soumise à une critique radicale en tant qu'interprétation idéaliste de l'imagination des images sous la domination de savoirs théoriques préfabriqués qui en écrasent la vivacité, la « figuralité » (évoquée plus loin à propos de Jean-François Lyotard, dans un montage de la *Revue L'Arc* sur Bachelard : « L'eau prend le ciel ») et la plurivocité. Bachelard a conclu de cette herméneutique abusive qu'il convenait d'opter en faveur de la phénoménologie d'inspiration husserlienne pour saisir la perception et l'imagination à partir de leur phénoménalité immédiate, qui présente une dilatation onirique où se ressource un authentique imaginaire.

Mais, en sens inverse et contradictoire, Bachelard développe les bases d'une véritable science des images d'une formalisation extrême. Il est de fait que, dès « *La psychana-*

[225]Gaston Bachelard, L'Air et les songes ; Essai sur l'imagination du mouvement, Paris, éd. José Corti, 1965, p. 127.
[226] Ibid., p. 22.

lyse du feu »[227], Bachelard tente d'inscrire l'activité de l'imagination poétique dans des diagrammes, qui livreraient des lois objectives relatives aux combinatoires des images et métaphores des poètes. Légiférer n'est donc pas le contraire d'imaginer, mais il y a plutôt « complémentarité » au sens scientifique de la double lecture de la lumière.

Dans « *Le nouvel Esprit Scientifique* », après avoir montré que les images des ondes et des corpuscules ne sont claires que si elles sont isolées, Bachelard indique que la mécanique ondulatoire, en les associant, oblige à les tenir pour de simples illustrations.

Illustrations d'une loi mathématique, et non représentation d'une réalité extérieure. Il écrit : « Avec les théories récentes, on interprète les ondes comme des probabilités de présence pour les corpuscules. L'onde se présente alors nettement comme une expression mathématique s'étendant normalement à des espaces de configuration dont le nombre de dimensions dépasse le nombre trois, caractéristique de l'espace intuitif ».[228]

C'est au regard d'une certaine représentation du « réel » que les images de la physique sont dites « métaphoriques », c'est contre l'idée qu'elles seraient les images-reflets, plus ou moins exactement selon l'approximation obtenue d'une réalité offerte à l'investigation. Bref, c'est par rapport au réel du « réalisme » que ces images sont dites « métaphoriques ».

« Le rationalisme appliqué » montre que c'est plus qu'un trait d'union qui s'institue entre l'abstrait et le concret, c'est une véritable « transaction », que Bachelard propose de figurer par une double flèche de bijection (abstrait/concret).

Le Rationalisme appliqué commente ce « couplage ». Toute image qui n'est pas la figuration de la transaction, qui ne reçoit pas une double information de la structure mathématique et de la réalisation technique est à rejeter. Toute image qui se donne pour le reflet d'un être ou l'être d'un reflet, est d'emblée rejetée.

C'est ainsi que se dessine chez Bachelard une théorie de l'usage scientifique des images. Il écrit dans « *L'Activité rationaliste dans la physique contemporaine* » que les images « comme les langues cuisinées par Esope sont tour à tour bonnes ou mauvaises »[229]. Il existe des exceptions, comme la figuration planétaire de l'atome, qui requiert un « arrêt d'imagerie métaphorique ».

Il y aura chez Bachelard une quête de la réduction des métaphores sur les valeurs épistémologiques, qui n'aboutira qu'à des métaphores de réduction sur les valeurs esthétiques.

[227] Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu, Paris, éd. Folio, 1995.
[228] Gaston Bachelard, Le nouvel Esprit Scientifique, Paris, éd. P.U.F, 1999.
[229]Gaston Bachelard, L'Activité rationaliste dans la Physique contemporaine, Paris, éd. P.U.F, 1965, p. 68.

Dominique Lecourt a bien dégagé cette illusion épistémologique, qui fait vivre Bachelard dans « *Le jour et la nuit* » : « Il est clair que si la théorie ontologique de l'imagination prend la relève de la théorie analytique et que si la théorie analytique était bien, comme nous l'avons dit, une théorie éternitaire de l'idéologie, alors l'irréductible contradiction qui subsiste, en définitive, entre les deux versants de cette œuvre n'est que la manifestation visible de la contradiction obscure qui travaille son dispositif épistémologique. Bachelard doit, pour finir, se résigner au fait têtu de l'incompatibilité théorique entre ces deux œuvres : il ne pourra qu'en vivre l'alternative de l'effort épistémologique et du bonheur de la rêverie, du Jour et de la Nuit »[230].

Bachelard écrit : « Trop tard, j'ai connu la bonne conscience dans le travail alterné des concepts et des images, deux bonnes consciences pour le prix d'une qui serait celle du plein jour, et celle qui accepte le coté nocturne de l'âme ».[231] Bachelard a dégagé ainsi des invariants dynamogéniques, tant syntaxiques que sémantiques, de la production des contenus psychiques imaginaires :

Les images ne peuvent rester isolées, et forment des ensembles qui obéissent soit à des lois de « composition » pour les images dynamiques, soit à des lois de « combinaison » pour les images matérielles.

C'est ainsi que l'imagination matérielle ne peut combiner que deux éléments matériels, jamais trois (eau, terre, et feu à la fois). Loin de provoquer des exclusions et des disjonctions, ces contradictions engendrent psychologiquement une ambivalence de valeurs (attraction/répulsion), qui devient facteur déterminant des valorisations oniriques. Ces lois sont à la source d'une dialectique des images qui consistent en un va-et-vient entre deux pôles contraires.

On peut donc soutenir qu'il existe bien, chez Bachelard, une méthodologie duale de la compréhension de l'imagination vivante : une phénoménologique, qui saisit, dans les inventions et les œuvres, une imagination en acte ; une autre, structurale, qui rétrospectivement découvre que le travail de l'imagination obéit bien à des structures profondes, qui constituent même le soubassement de tous les régimes de production de signes et de représentations.

Il n'est pas étonnant que Gilbert Durand ait pu se réclamer de la paternité bachelardienne, lorsqu'il s'est attaché à dégager « les structures anthropologiques de l'imaginaire »[232], et aussi du monde imaginal que développent et illustrent les grandes

[230] Dominique Lecourt, le jour et la nuit, Paris, éd. Grasset, 1974, p. 146-147.
[231] Gaston Bachelard, Poétique de la Rêverie, Paris, éd. P.U.F, 1965, p. 47.
[232] Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, éd. Dunod, 1992.

catégories bachelardiennes.
Mais les mécanismes créatifs de l'imagination ne doivent pas masquer l'énergétique psychique qui confère aux images nouvelles leur plasticité, leur dynamique de métamorphose, leur capacité d'innovation. Il faudrait donc rendre compte d'une physiologie de l'imagination qui en éclaire la puissance créatrice. Le pouvoir spécifique de l'imagination s'enracine en fait dans un volontarisme de la volonté.

Bachelard insiste sur le fait que l'imagination en tant que force, ne doit pas occulter qu'elle s'inscrit dans un pouvoir plus originaire : le Vouloir, entendu moins comme faculté cartésienne d'affirmer et de nier que comme « dispositif libidinal » archaïque servant à intérioriser et à relayer un vouloir-vivre, au sens donné par Schopenhauer.
Bachelard rattache la puissance de rupture et de transformation des facultés de l'imagination et de la raison à un coefficient d'adversité, ou résistance, interne ou externe.
C'est pourquoi Bachelard est si sensible à l'imaginaire artisanal, le Cogito du pétrisseur pour qui le corps à corps avec les propriétés matérielles engendre une création d'œuvres, mais aussi de nouvelles images ou rêveries sensibles. Bachelard rejoint sur ce point une tradition platonicienne et néo-platonicienne d'Alexandrie et de Perse pour laquelle l'image est exposée au danger d'idolâtrie, en ce qu'elle ferait écran à ce qui l'inspire et l'anime. Conformément à un véritable îconisme, l'image est toujours invitée à se dissoudre pour faire place à un noyau de sens nouveau, ce qui implique une sorte de retrait ou de catharsis (purge). La créativité onirique bachelardienne relève d'une tradition gnostique qui passe par Maître Eckhardt et la mystique rhénane[233], ou Saint Jean de la Croix, pour qui « l'image doit être dés-imaginée » (*entbilde*t), délivrée de sa représentativité (*Vorstellung*), pour faire place à une sorte d'anagogie libérant un sens réifié.

A la différence de Sartre, pour qui imaginer, c'est néantiser le monde, Bachelard prend soin de lier l'image à une présentation, représentation, ou apprésentation transcendantale de style néo-kantien, et non à la visée imaginaire d'une absence. Il n'en reste pas moins que, simultanément, Bachelard ne peut affecter à l'imagination un pouvoir de création et d'innovation que si, en chaque présence d'image, il est possible de faire surgir une incomplétude, un infini, un principe d'inconsistance et de virtualité latente. Comme l'affirmait Hölderlin : « Là où le péril croît, croît aussi ce qui sauve ».

[233] Alain De Libera, La Mystique rhénane. D'Albert le Grand à Maître Eckhart, Paris, éd. Du Seuil, coll. « Points », 1994.

En regrettant chez Bachelard que son logocentrisme de l'image, son goût privilégié des belles lettres et de la poésie en littérature, ait délaissé l'inesthétique des arts plastiques brutaux, et particulièrement la « peinture brute » (récupérée académiquement à la fin par Jean Dubuffet, mais aussi entendue comme travail de la nature sur les cailloux, les épaves des grèves, ou l'art du naïf Facteur Cheval, ou encore avec des imageries pieuses et des calendriers des Postes).

Mais cette passation de l'imagination et l'imaginal s'est certainement effectuée historiquement par d'autres médiateurs entre les deux rives, au premier rang desquels figurent Plotin et Avicenne auxquels il convient sans cesse de revenir en boucle, dans un éternel retour de la question.

Chapitre II. **Esthétiques de l'Eternel Retour Oriental (dâwr).**

1) **Retour aux Formes de l'Intellect Agent chez Plotin.**

Plotin se situe au confluent du platonisme et de la pensée orientale pour ce qui est de l'image en questionnement autour de l'Un. Plotin est né en 205 à Lycopolis (Assiout) en Haute-Egypte, près d'Hermopolis, consacré à Toth, dieu d'Hermès Tresmégyte (qui fascinait le Révérend Père Festugière), à l'inverse de ce grand érudit des initiations gnostiques que fut Plotin mourut, à 66 ans[234].

Son disciple Porphyre recopie ses cours, et supplée à la discrétion autobiographique de cet interprète gréco-égypto-romain du « Moise Grec » Platon, comme l'appelaient Numinius et Eusèbe, et aussi d'Aristote, sous le nom duquel circulèrent pendant des siècles dans l'aire arabo-musulmane des Traités de Théologie qui étaient l'œuvre de Plotin-Porphyre et de l'Ecole d'Alexandrie. Plotin est à soi-seul le nom d'une Ecole.

Les rites, l'usage phonétique incantatoire des hiéroglyphes, et les « démons » égyptiens d'initiation mystérique semblent lui être relativement indifférents : « Les Anciens Sages de l'Egypte ont dessiné des figures et gravé dans les temples une seule figure pour représenter chaque objet et le décrire, en sorte que chaque figure fût à la fois une science et une sagesse, une substance et un indivisible, non une pensée discursive ni une délibération » (Ennéades, 8,6).

Visant les « démons populaires » (Daimon en grec, comme le rappelle Marcel Détienne) dans les sacrifices traditionnels, il les dédaigne : « C'est à ceux de là-haut de venir à moi, non à moi d'aller à eux ». (Vie, X, 13, par Porphyre).

Chevalier de l'Un tout autant que de lui-même, il déclare en mourant, non sans contradiction apparente : « Je m'efforce de faire remonter ce qui est divin en moi vers le divin qui est dans le tout « (Vie, II, 13).

Sauf pour le culte des Mystères d'Isis, sorte de propédeutique à l'extase, qui a aussi le rôle, comme il est dit à la fin des Ennéades, d'inviter au dépassement de tous les symboles : « Ce sont là images et énigmes par quoi les sages parmi les révélateurs expliquent la nature de la vision du dieu d'en haut. Mais, si le prêtre est sage, comprenant l'énigme, il peut, une fois qu'il a pénétré dans le sanctuaire, rendre authentique la vision

[234] Maurice de Gandillac, la Sagesse de Plotin, Paris, éd. Vrin, 1966.

qu'il y contemple. Et même s'il ne pénètre pas dans le sanctuaire, sachant que le vrai sanctuaire est une réalité invisible, source et principe (L'Un unique lui-même), il saura que par le principe on voit le principe, et qu'au semblable s'unit le semblable, ne négligeant rien de tout ce que l'arme peut contenir de divin. Ainsi l'âme n'ira pas vers autre chose qu'elle, mais vers elle et elle ne sera donc en rien d'autre qu'elle, mais en elle-même » (VI, 9,11).

Le sanctuaire sacro-saint des mystères isiaques, l'Adytos, peut receler une physique magique, mais ce n'est plus pour Plotin un lieu visible, et bien plutôt la source invisible et le principe ineffable que ce néo-platonisme méditant le Dialogue du Parménide appelle l'Un.

Quelle qu'elle soit, « la représentation imagée est encline à subir l'influence du modèle, comme le miroir est encline à subir l'influence du modèle, comme le miroir est apte à saisir une forme » et c'est pourquoi les « anciens sages » semblent bien s'être « conformés à la nature des choses » en construisant des temples et en gravant des images pour rendre les dieux plus proches. Mais cette conception de la symbolique égyptienne ne vaut que sur le plan inférieur de la nature, là où « il est toujours facile d'attirer l'âme universelle » (IV, 3,11).

Plotin tente par tout un jeu d'images de suggérer ce contact mystique qu'il a lui-même connu plusieurs fois et où la dualité du sujet et de l'objet semble entièrement abolie.

Dès qu'on parle de l'Un ineffable avec des mots, on retombe dans la dualité distordue : « Nous aussi, en ce moment, cet objet qui est Un avec le sujet, nous le disons Autre ; et c'est seulement la vision est malaisée à décrire. Comment représenterait-on comme Autre ce qu'on n'a pas vu Autre mais identique à soi-même ?

Certes, c'est ce qu'on a voulu signifier en prescrivant dans les mystères ésotériques de ne rien révéler aux profanes, c'est-à-dire en défendant de montrer à qui n'a pu le voir lui-même ce divin qui est intransmissible » (VI, 9,10-11).

Si Plotin, le « philosophe au serpent », avait été Grand Initié aux secrets mystères d'Eleusis, ou de l'Orphisme, du Pythagorisme, comme le dit bien le Pseudo-Denys dans « Les noms divins », il ne l'aurait pas proclamé urbi et orbi, par définition, comme les Rosicruciens et les Loges Maçonniques.

On débattit pour savoir si Ammonius Saccas fut à Alexandrie son véritable initiateur, et son rapport à Origène le Chrétien d'Alexandrie vers 230, longtemps confondu avec son homonyme par Eusèbe et Porphyre le Phénicien, également élève d'Ammonius, qui devint ultérieurement élève de Plotin à Rome. L'auteur de l'Initiation est plus en question que jamais, l'auteur des Ennéades est perdu dans les conjectures et

hypothèses. Son œuvre trouve des correspondances ou influences chez maints contemporains, notamment celle de Numenius sur Ammoniums Saccas, Albinus (qui parlait d'un « Bien diffusif de soi »), Alkinous (qui appelait le premier dieu : « Père »).

Il s'agit de productivité intertextuelle, ou de palimpseste pour les nostalgiques de l' « auteur », devenu simple « ôteur » qui ôte des mailles dans le filet de l'intertexte, singulier-pluriel. Nous ne garderons de Plotin qu'une silhouette fluette scrofuleuse, dispensatrice de sens parmi les grands du Monde, et dont toute l'œuvre écrite dès l'âge de 28 ans à la maturité et dans les textes de vieillesse, respire la plus parfaite sérénité. Une aura de beauté l'illumine lorsqu'il parle, avec patience.

Il enseigne en improvisant sous la forme socratique des Dialogues, souvent devant courtisanes et courtisans, en présence de l'Empereur et de l'Impératrice, qui prenaient soin de lui avec grande faveur. Il était tuteur des enfants de la noblesse, qui le consultait parfois pour arbitrage sur la conduite des affaires. Il accueillait les jeunes femmes qui s'intéressaient à la philosophie, sans les inciter au mariage. En respectant « les indifférents conformes à la nature ».

Enfin, il vécut quatre « extases » spirituelles décisives, dont Porphyre fut le témoin oculaire : « Sa pensée ne sommeillait jamais, son âme était pure et toute tendue vers le divin, qu'il aimait de toute son âme. Grâce à cette illumination démonique qui l'élevait souvent par les conceptions de l'intelligence jusqu'au Dieu premier et transcendant, suivant les voies prescrites par Platon dans le Banquet, il eut la vision de ce Dieu qui n'a Forme ni sensible ni idéelle, situé au-delà de l'intelligence et de tout intelligible.

La fin et le but était pour lui de s'unir au Dieu qui est supérieur à tout et de s'approcher de lui. Dans le temps que j'étais près de lui, il lui advint 4 fois d'atteindre à ce but, non pas de façon virtuelle, mais effectivement et indiciblement » (Vie, XXXII, 27)

L'union mystique dépasse infiniment le plan des « illuminations démoniques ». Il tentait de reproduire ces expériences à la façon d'un exercice de yoga, n'y réussissant, dit Porphyre (Vie, XXIII, 27), qu'une seule fois.

Porphyre dit qu'il n'eut jamais d'ennemis, mais qu'il fut victime de charmes et de tentative d'ensorcèlement, « pharmakon » d'un certain Olympius d'Alexandrie.

Lequel reçut en réponse un tel influx psychique, des mauvaises vibrations, qu'il dut renoncer à ses mauvais desseins. (Vieux, 12). Il déclare alors : « Le sage est invulnérable ». Il possédait un don de double vue psychologique, de médium et une tendance à la mélancolie.

Strictement végétarien et sobre jusqu'à l'inanition, son aura était celle d'un saint. Ses dernières années se passèrent dans une totale solitude dans la villa de Campanie de Zeuthus. Le médecin raconta qu'à l'instant même où Plotin rendait l'âme en 270, un serpent sacré d' Hermopolis s'était glissé le long de la paroi pour « remonter » vers un lieu plus divin. (Vie, II, 2).

Si l'on adopte la lecture platonicienne présentée par/autour du « personnage conceptuel » nommé Plotin, et les Néo-platoniciens de l'Ecole d'Alexandrie, croisement de la philosophie grecque, chrétienne et islamique d'Iran, des imprégnations du zoroastrisme en Turquie, en Inde et de certains pays arabes, ce n'est pas la forme qui impose le devenir positif à la matière, mais celle-ci induit la durée anticipatrice d'une figure fugitive à la forme.

Nous quittons au moins le terrain de la nature pour une perspective historique des formes : celle du conflit entre l'irruption évènementielle de la forme, ou encore de l'anamnèse d'une part, et d'autre part le temps de la fuite (le non-être étant de la matière). Plotin nous aide à traquer l'origine de la souffrance dans la nature ; non dans celle ou l'harmonie finit toujours par imposer ses formes musicales, mais en ce lieu où l'âme lutte contre ce qui l'abaisse, contre le désir qui contredit son amour.

Parce que Plotin est obligé de nommer l'être du non-être, il s'affronte aux frontières du discours philosophiques : le mal n'existe pas et pourtant il est un réel. Le Traité sur le mal s'achevait bien sur cette idée que le séjour du mal n'est autre que la matière. Il faut nous intéresser maintenant plus centralement à cette notion de matière.

Tandis que Proclus refusera d'identifier le mal et la matière, Plotin se tient à cette limite du discours qu'il a tenu à pointer, et qui est l'acte platonicien par excellence.

La solution plotinienne, pour échapper au silence, est de distinguer entre une matière intelligible et une matière sensible. La matière intelligible sera la matrice du Monde Imaginal des platoniciens de Perse, la terre spirituelle.

Que les idées qui peuplent le monde intelligible possèdent un espace où se déployer, et le « *Cosmos noétos* » engendrera, ou plutôt « instaurera » pour s'exprimer comme les ismaéliens néo-platoniciens, une multiplicité d'existants éternels, composés de formes qui exigeront un substrat. Les écoles iraniennes disputeront à l'infini sur la nature de ce substrat, qui doit être une matière, mais qui ne doit pas être matérielle, au sens courant de ce terme, puisque ce monde ne doit en rien connaître le Mal et la Méchanceté.

Il doit donc exister ainsi une matière intelligible dont il faut avouer qu'elle n'entretient qu'un rapport imagé, ou d'homonymie avec la matière sensible d'ici-bas.

On ne la nomme matière que parce qu'elle impose aux formes un certain type de sensibilité que l'Imagination Créatrice permettra de percevoir.

Concluons que la matière est le mauvais infini (de Hegel), mais elle est tout de même l'infini. Ce lambeau de vérité est essentiellement ce qu'une vérité contraint dans l'imaginaire. Cette « imaginarisation » d'une vérité éternelle, délestée de presque tout réel, les classiques l'appellent la « vrai-semblance », pour reprendre la conceptualisation de Lacoue- Labarthe et Alain Badiou.

Le montage du « vraisemblable » peut aussi « instaurer », transmettre une quasi-vérité récurrente, à des époques très différentes. C'est ce que note Alain Badiou dans « *Une dialectique poétique : Labîd ben rabi'a et Mallarmé* »: « Je crois à l'universalité des grands poèmes. Et la « comparaison » peut être une sorte de vérification expérimentale de cette universalité »[235].

La comparaison concerne un poème de langue arabe, une *mu'allaqa* des « *Grandes Odes* » dites préislamiques (voir Al Kindi, avec une Préface d'Alain Badiou), attribuée à Labîd ben Rabiâ, qui part du constat d'un effondrement radical :

« Effacés, campements d'un jour et de toujours ». Le poème nait de ce que le retour du diseur au campement ne rencontre que le retour du désert. Et en vis-à-vis, le poème de langue française : « Le Coup de dés » de Mallarmé. On y voit, sur une surface maritime anonyme, un vieux maître agiter dérisoirement sa main, qui contient ses dés, et hésiter si longtemps avant de les lancer qu'il semble s'engloutir sans que le geste ait été décidé.

Ces deux poèmes nous disent une proximité dans la pensée, qui est comme vivifiée, et en même temps assourdie, par l'immensité d'un écart. Pourrait-on dire : L'Unité d'un écart ? Ce questionnement plotinien sur l'Un : l'Un unique, l'Un Multiple, l'Un paradoxal (car la définition de l'Un absolu, parfait n'inclut pas en principe l'Acte d'exister, ni le fait de sa réalité matérielle partielle et mauvaise), ou le Deux, chiffre du Siècle passé à s'opposer en deux camps pour Badiou (Est/Ouest, Nord/Sud, Idéalisme/Matérialisme, …), fait l'objet d'un débat passionné entre Alain Badiou et Christian Jambet dans la « *Résurrection d'Alamût* », à propos des philosophes Ismaéliens.

Il était nécessaire de repenser sur les difficultés de Plotin pour expliquer l'existence du mal et donc la possibilité d'une liberté spirituelle dans le temps, d'une créativité artistique et d'une esthétique « et / ou (in)esthétique », au moins marginale si ce n'est essentielle.

[235] Alain Badiou, Petit Manuel d'Inesthétique, Paris, éd. Seuil, 1998, p.75 sq.

2) **Le retour aux traditions platoniciennes et néo-platoniciennes en Orient.**

On retrouve, sur le plan du Concept, et aussi des apports historiques, que la théosophie orientale (soit la sagesse divine illuminative, de l'Union transformante avec Dieu) est nouée à une multiplicité singulière de différentes traditions : celle des anciens grecs, pythagoriciens de Sicile et (néo)platoniciens, celle de la mystique chi'ite, de certains éléments tirés du judaïsme et du christianisme, et des cultes persans anté-islamiques de Zoroastre et de la Religion de Lumière qui jaillit de Mani (Manès).

Dans le monde dit islamique trois philosophes s'inscrivent plus particulièrement dans cette tradition orientale. Il s'agit d'Ibn Sina dit Avicenne (980-1037) Sohrawardi (1155-1191), et Al Fârâbî (870-950). Sohrawardi se présente explicitement comme le successeur d'Avicenne, avec l'intention d'enrichir l'œuvre du philosophe de l'apport de la tradition zoroastrienne.

Comme l'établit Henry Corbin[236] au sujet d'Avicenne, Sohrawardi fut considéré comme un pôle de connaissance ésotérique. Il tentera, deux siècles avant le philosophe byzantin Gémiste Pléthon, de marier la philosophie platonicienne avec la tradition de Zoroastre, comme héritières d'une même sagesse remontant à Hermès Trismégiste.

Alors que Pléthon aura l'ambition de régénérer la pensée occidentale avec cet apport original qu'il transmettra directement à l'Académie platonicienne de Florence, Sohrawardi voudra en imprégner la gnose islamique elle-même.

Dans la cosmologie de la théosophie orientale, la première Intelligence, la Pensée Divine qui se pense soi-même (« nous » en grec chez Plotin, ruh en arabe, « l'Intelligence » selon la traduction P. Hadot), engendre, successivement neuf autres Intelligences, qui à leur tour engendrent des âmes et des corps célestes. Mais à la dernière et dixième Intelligence, l'émanation explose dans la multitude des âmes humaines, tandis que de sa dimension d'ombre procède la matière sublunaire.

Pour Avicenne et Sohrawardi, le schéma de l'univers comprend ainsi : Le monde des pures Intelligences chérubiniques, Jabarût, le monde des Anges intellectuels de l'avicennisme latin.

[236] Henry Corbin, Avicenne et le Récit visionnaire, Paris, éd. Verdier, 1999.

Le monde des lumières ou Anges-âmes, Malakût, divisé en Malakût supérieur des Ames célestes, et Malakût inférieur des âmes humaines. Le monde des corps physiques, Molk, appelés forteresses, situés dans l'ombre des ténèbres.

Les deux premiers univers, *Jabarût* et *Malakût* sont associés à l'Orient, respectivement l'Orient majeur, ou extrême orient spirituel, et l'Orient mineur ou moyen orient.

Le monde corporel physique est le monde du phénomène : c'est l'Occident où déclinent les âmes.

L'Orient : Ce terme est à prendre au sens métaphysique. L'Orient est le ciel spirituel de l'âme, le lieu d'émergence de la lumière, l'origine de toute vie et le principe de toute liberté. La Lumière des Lumières, ou principe originel, est aussi *Varnah*, le Feu spirituel des anciens Mages de la Perse.

L'Occident ou Maghreb symbolisent le monde des ténèbres, de l'obscurité où la lumière est absente. L'âme humaine est plongée dans ces ténèbres. L'Occident est pauvreté, dépendance, dispersion matérielle, souffrance, mort et oppression : c'est le monde sensible, qui n'est pas sans rappeler la caverne de Platon. A chaque unité de ténèbres animée ou inanimée (corps, substances de nuit ou de mort) correspond une lumière, un ange. Le monde n'est donc pas gradation homogène de substance, comme l'affirmaient les péripatéticiens, mais se divise en ce qui est lumière et ce qui est ténèbres. La lumière s'exprime dans la matière en prenant la forme de la Beauté.

Ce monde sensible est identifié par Sohrawardi à « la ville dont les habitants sont des oppresseurs ». Il compare aussi notre monde à un puits profond plein d'obscurité. L'âme humaine y est en exil : elle doit provisoirement y gouverner un corps de chair.

Ses facultés propres, qui sont la faculté irascible et la concupiscence, ou le désir et le courage, qui ne sont pas mauvaises en elles-mêmes, sont tombées au pouvoir du corps et sont soumises à lui, de sorte qu'à leur tour elles lui soumettent l'intelligence et l'imagination.

L'âme est déchirée, elle soupire de désir et de nostalgie pour sa patrie perdue, selon la pure tradition platonicienne. La théosophie orientale s'offre donc de relever l'âme à son Orient, de procéder à son élévation, au sens grec du terme *anagogê*.

La nature orientée de l'âme et du monde. L'âme a deux Orients : l'Orient mineur, le monde des âmes, Malakût, et l'Orient majeur des Intelligences pures, Jabarût. Son Occident est le monde sensible.

A chacun de ces trois univers correspond un organe de perception propre : au monde physique, la perception sensible ; au monde de l'âme, l'intuition imaginative ; au monde

spirituel, l'intuition intellective.

Ainsi les facultés des sens, de l'imagination et de l'intellect correspondent aux trois modes d'êtres de l'homme : corps, âme et esprit. Le passage d'un monde à l'autre est rendu possible par l'acte théurgique. Chacun de ces seuils est une fenêtre vers un autre monde.

Selon Sohrawardi, l'âme et l'esprit sont in-volués dans le corps, cachés sous le voile du corps. La perception sensible est la connaissance empirique par l'organe des cinq sens externes. Le monde imaginal ou intuition imaginative est le pôle du monde.

Dans le Coran, apparaît la notion du *barzakh* : i*sthme* ou inter-monde. Il s'inscrit dans une constitution tripartite du monde : ce monde-ci (*donya*), l'intermonde (*barzakh*) et l'outre-monde (*akhira*). Dieu aurait créé le corps matériel en rapport avec ce monde-ci, l'âme en rapport avec l'inter-monde, et l'esprit, c'est-à-dire l'Intelligence, en rapport avec l'outre monde.

Chez Avicenne et Sohrawardi, *âlam al-mithâl*, le monde imaginal, selon l'expression d'Henry Corbin, est à son image : l'intermédiaire entre le monde des sens et le monde de l'intelligible pur. Sohrawardi fait du monde imaginal le degré inférieur de l'âme. L'imagination unifie les facultés sensibles, et exalte la lumière de l'âme jusqu'au niveau de l'intellect/intuition. On y retrouve toute la richesse et la variété du monde sensible mais à l'état subtil. C'est un monde de symboles : « Il me fallait donc trouver un équivalent exact de l'expression arabe *'âlam al-mithâl*, trouver un terme qui désignât un monde, un monde d'être et un monde de connaître qui sont au niveau de l'imagination, mais qui, loin d'être de l'irréel, sont parfaitement réels de plein droit, d'une réalité *sui generis*. Le terme de *mundus imaginalis*, monde imaginal est l'équiv-alent exact de l'arabe *'âlam al-mithâl* »[237].

Aristote mentionne également le rôle intermédiaire de l'imagination dans son traité " *De l'âme* " lorsqu'il parle de l'élévation de l'âme, de la sensation vers l'intellection, par le truchement de l'imagination. Pour Aristote, la fonction intermédiaire et médiatrice de l'imagination, met la pensée discursive sur la voie de l'universel, en permettant de rassembler plusieurs cas particuliers. Dans son traité «*Sur la mémoire et la réminiscence* », Aristote dit que la saisie des êtres suprasensibles en eux-mêmes ne va pas sans leur projection dans des images. C'est ainsi que l'homme a besoin d'images pour « penser dans le temps ce qui est hors du temps ».

Sohrawardi précise cette conception en indiquant que l'imagination n'est pas seule-

[237] Henry Corbin, l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990.p.178.

ment un lieu de représentation des formes, mais un plan où se reflètent les principes supérieurs, une " Terre de Lumière ", éclairée par la projection des archétypes. En ce sens elle est fonction symbolique, animée de figures signifiantes et spirituelles.

Dans l'imagination se corporalisent ainsi, sous des figures diverses, les principes de lumière, les anges personnels des hommes, des animaux, des plantes, mais aussi les figures de nos destins et aspirations. C'est à cette même imagination que parlent les récits mystiques et initiatiques de Sohrawardi et Avicenne.

On retrouve dans l'ésotérisme islamique, la conscience imaginative à travers le *« Tâwil* » (herméneutique spirituelle). Cette conscience imaginative est un plan symbolique, complémentaire du plan rationnel. Elle fixe les intuitions intellectuelles et les inspirations sous forme de symboles. Elle capte des niveaux de signification correspondant aux attitudes respectives des âmes.

Le monde imaginal est donc le lieu de l'âme par excellence. Il est son monde intérieur, en même temps qu'il est l'espace de son devenir posthume comme l'explicitera Mollâ Sadrâ (*1571-1640*), grand maître de l'Ecole d'Ispahan et commentateur de Sohrawardi, que Christian Jambet considère comme « le point conclusif de l'islam »[238]. Il rompt avec toutes les dimensions du monde extérieur sensible, au point qu'un de ses noms soit précisément « le pays du Non-où » non pas une utopie, mais le lieu où la question « où » n'a plus aucun sens. Il est à la frontière des mondes pour reprendre une expression de Plotin. Il est ce séjour qui dure « comme dure l'aube entre la nuit et le jour, comme la ligne de démarcation entre l'ombre et le soleil », selon Ibn 'Arabî. Les sens sont incapables de percevoir cette démarcation, et perçoivent l'un ou l'autre. C'est pourquoi l'imaginal est le lieu de la conscience paradoxale, qui se tient à la limite entre le connaissable et l'inconnaissable, l'existant et le non-existant, le positif et le négatif, l'intelligible et l'inintelligible. Là, « parce qu'elle a cessé de se disperser aux différents seuils qui sont les cinq sens du corps physique », l'âme se recueille elle-même dans son monde, elle réalise ce qu'elle imagine. L'âme n'est pas un monde d'apparence, mais un monde de l'apparaître.

L'âme comme intellect. Cette âme est appelée aussi intellect. Elle est de structure duelle. D'une part, l'intellect pratique, et d'autre part, l'intellect théorique ou contemplatif. Selon Avicenne, l'intellect pratique, c'est l'âme pensante dans sa fonction pratique et active, c'est-à-dire en tant qu'occupé à gouverner le corps et ses puissances vitales.

[238] Christian Jambet, L'acte d'exister. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ, éd. Fayard, 2002.

Quant à l'intellect contemplatif, il comporte quatre degrés :

Il est d'abord « en puissance » à l'égard de la connaissance : nu et vide, chaotique.

Il devient « en acte », quand il commence le processus d'acquisition de la connaissance, par les sensations et les images. Les philosophes comme Avicenne et Sohrawardi admettent que l'intellect n'existe chez la majorité des hommes qu'à l'état de puissance. Les conditions qui lui permettent de devenir l'intellect en acte ne sont réunies que chez un petit nombre. L'intellect entre tout à fait en acte dès qu'il se tourne vers l'Intelligence agente, l'Orient des Intelligences pures pour en recevoir les formes intelligibles correspondant à ses images sensibles. Il devient « acquis » lorsque cette orientation est devenue une habitude.

Enfin il s'épanouit en devenant « angélique ». Ce quatrième et dernier stade, contrairement aux trois premiers qui sont naturels et communs à tous les êtres humains, est la part des prophètes et des imâms (Maîtres). Cependant, il peut se transmettre au disciple. Quand l'homme atteint l'intellect angélique, il s'élève au niveau de l'universel, de la perfection totale : il devient l'homme achevé, réel, en qui se rencontrent harmonieusement le macrocosme et le microcosme.

L'âme illuminée par sa propre lumière : La connaissance orientale est donc le but et le moyen de la quête du philosophe vers la lumière. Il y a un voile entre le miroir du cœur et la table secrète où toutes les choses sont empreintes. C'est le *barzakh*, l'entre deux, qui symbolise une dimension spatiale et souffre par conséquent d'une opacité qui fait écran à la diffusion lumineuse. Les philosophes s'efforcent d'écarter ce voile, pour faire réfléchir ces connaissances dans le miroir du cœur. C'est le sens de l'activité spéculative, dans le sens où elle transmute l'âme du sage en un spéculum, un miroir dans lequel se réfléchissent les lumières se levant à l'Orient spirituel.

Dans ce sens Sohrawardi [239]se présente comme une configuration héritée de la théurgie des Oracles chaldaïques (Chaldéens) et de la tradition néo-platonicienne. En contraste avec les théologiens, qui sont ceux qui disent les choses divines, les théurges sont ceux qui œuvrent les choses divines.

L'acte théurgique essentiel est l'élévation de l'âme, afin de parvenir à opérer une séparation de l'âme de son corps physique antérieurement à la mort. « Nul n'est vraiment un théurge (*mota'allih*), tant qu'il ne s'est pas rendu capable de se dévêtir de son corps physique comme on se dévêt d'une tunique» dit Sohrawardi. C'est ce que vise son récit mystique « *Récit de l'exil occidental* » : la libération définitive de l'âme de son exil dans le monde des ténèbres.

[239] Sohrawardi, Le Livre de la sagesse orientale. Introduction de Christian Jambet, éd. Verdier, coll. Islam spirituel, 1986.

Le savoir désire la lumière autant qu'il la voile : Dans la lignée des commentateurs d'Aristote, les avicenniens pensaient que la dixième Intelligence avait pour effet d'éclairer l'intellect humain, de le faire passer de la puissance à l'acte. Cette dixième intelligence est identifiée à l'Esprit saint, l'ange Gabriel. On la désigne également comme l'Intelligence agente ou active (*'aql fa"âl*). L'Intelligence agente est donc l'Ange, séparé et extrinsèque de l'intellect humain, sans pour autant être identifiée au concept de Dieu.

Dans le shi'isme duodécimain, on nomme cette intelligence « *Calame* » parce qu'elle s'inscrit comme cause intermédiaire entre l'homme et Dieu pour l'actualisation de la connaissance dans le cœur, comme la plume est l'intermédiaire entre l'écrivain et le papier sur lequel il dessine ou il écrit. Il ne s'agit pas d'un passage de l'ordre sensible à l'ordre suprasensible. Il s'agit d'un plan différent de connaissance.

Avicenne considère que chaque acte de conjonction de l'âme humaine avec l'Intelligence agente marque un degré de croissance dans l'individualité spirituelle. La quête théosophique par excellence est donc l'union de l'âme avec l'Intellect agent. En fait, toute connaissance et toute réminiscence sont une émanation et une illumination provenant de l'Ange. C'est l'Intelligence agente, ou dixième Intelligence, dont émanent nos âmes, qui projette par illumination les idées ou formes sur celles des âmes qui ont acquis l'aptitude à se tourner vers elle. Elle est appelée le " donateur des formes " parce qu'elle irradie d'une part leurs formes sur les matières et d'autre part sur l'intellect humain en puissance la connaissance de ces formes.

Mais c'est comme lorsque l'homme perçoit son image dans un miroir, dit Mollâ Sadrâ : « il sait de façon sûre qu'il perçoit une certaine forme de lui-même et il sait aussi que d'une certaine manière ce n'est pas exactement sa forme qu'il perçoit [...] Il sait aussi qu'elle n'est pas dans le miroir ».

Pour Al Fârâbî « l'Intelligence agente est pour l'intellect de l'homme ce que le soleil est pour l'œil, lequel reste vision en puissance tant qu'il est dans les Ténèbres ». C'est l'intellect « acquis », troisième phase du développement de l'intellect, qui peut recevoir par intuition et illumination les Formes qu'irradie en lui l'intelligence agente sans passer par l'intermédiaire des sens. La connaissance vient donc de l'illumination de l'âme.

Selon Fârâbî, l'union avec l'Intelligence agente peut s'opérer par l'intellect. C'est le cas du philosophe, parce que cette union est la source de toutes les connaissances philosophiques. Cette union peut s'opérer également par l'imagination. Elle est alors la source des révélations, inspirations et songes prophétiques.

Ainsi, pour Fârâbî, le philosophe *sunnite* avec l'Intelligence agente par la médita-

tion spéculative, le prophète par l'imagination. L'ange Gabriel est à la fois ange de la Connaissance et ange de la Révélation. C'est pourquoi Sohrawardi préconise de conjuguer la formation philosophique, qui évite de s'égarer, et l'expérience mystique, qui favorise le processus de perception illuminative. Les deux permettent ensemble d'aboutir à la réalisation spirituelle. Le sage est donc celui qui possède simultanément la connaissance spéculative et l'expérience spirituelle.

a) Représentation et iconoclasme dans les arts en Islam.

Nous exposons en préalable, quitte à nous répéter, que dans la tradition de l'Islam, il faut savoir que le commandement en tant que tel ne figure pas dans le Coran, mais en a été extrapolé par interprétation.

Précisons d'emblée : La représentation figurée de figures dans les arts de l'Islam se doit de traiter de l'histoire de la représentation des êtres vivants dans l'art, ou plus précisément les arts islamiques jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle avec une référence plus particulière aux personnages de saints et d'hommes pieux devant Allah.

Il est bien difficile de mesurer avec exactitude la proportion d'une règle dominante de refus du figural, et les multiples exceptions, locales, régionales, nationales, herméneutiques, linguistiques disséminées dans le temps et l'histoire, et il faut bien réserver la « part maudite », celle du Diable.

L'iconoclasme chrétien a construit et sur-élaboré la « visagéité » du Visage. Le Christianisme fut ce geste qui inscrivit l'Image de la sainte face sous le Nom (I.N.R.I Jésus Nazareth Roi Juifs). Cela resplendit chez Hegel.

Inversement, il est de fait que le Christianisme tire sa valeur de ce qu'il a généré plus d'athéisme que les autres religions. On ne peut pas confondre l'athéisme Juif et l'athéisme chrétien, comme l'a bien montré l'échange entre Catherine Clément et Julia Kristeva. On peut penser que les noyaux durs de l'interdit islamique sur la représentation ils fonctionnent beaucoup à la transgression. Ces interdits renforcent le désir de les transgresser, et ils fournissent du sens en plus.

L'iconoclastie islamiste qui bombarde les Bouddhas géants de Bamiyan, et détruit toutes les séquelles de la présence des bouddhismes, s'origine dans l'aniconisme musulman qui se fonde - au nom du monothéisme - sur le rejet des idoles. De fait, l'interdiction de l'image figurée, et en tout cas la représentation du prophète Muhammad, a été respectée depuis le IX^{ème} siècle dans l'ensemble du monde arabo-musulman pour ce qui est des espaces dits religieux.

En revanche, son utilisation apparaît dans de nombreuses productions profanes. Elle dépend à la fois de facteurs religieux - par exemple les branches séparées de l'Islam, sunnites et shî'ites ne traitent pas de la même manière la question - mais aussi d'une composante de forces sociales, philosophiques et historiques.

Quant à la représentation de prophètes et de personnages saints, c'est un tabou diversement respecté dans les Marabouts au Maghreb. Apparemment absente du monde arabe, l'imagerie religieuse dans les arts islamiques et les courants philosophiques du soufisme se trouve surabondante dans le monde persan de l'Iran et assez présente dans les empires ottoman et moghol. L'aniconisme (avec absence d'icônes reconnues) dans l'art islamique est un sujet complexe, d'autant que de nombreuses idées reçues des voyageurs anciens sont véhiculées à ce sujet en occident et ailleurs. Selon le mot de Louis Massignon, toutes les formes de l'art de l'Islam sont une « allusion concise au Nom ineffable ».

Le Coran n'est pas explicite sur ce point peu de versets se rapportent à la question de l'image dans le Coran. Pour Oleg Grabar, éminent spécialiste des débuts de l'art islamique, ce fait serait surtout dû à la quasi-absence d'art au sens moderne du terme dans l'Arabie antéislamique : la question des images ne se posait quasiment pas à l'époque de la création du livre sacré.

De plus, cette source est assez malaisée à exploiter, car de nombreuses exégèses en ont été faites a posteriori, lors de la concertation pour une calligraphie coranique à partir d'une langue arabe standardisée qui n'a pu exister qu'après la mort du Prophète Muhammad, et souvent même plusieurs siècles après sa mise par écrit avec des propos rapportés du Prophète (hadiths).

Plusieurs sourates peuvent néanmoins apporter des informations :

« Jésus dira aux enfants d'Israël : Je viens vers vous accompagné de signes du Seigneur ; je formerai de boue la figure d'un oiseau ; je soufflerai dessus, et par la permission de Dieu, l'oiseau sera vivant ».[240]

« Ô croyants ! Le vin, les jeux de hasard, les statues ou « les pierres dressées », (selon les traductions) et le sort des flèches sont une abomination inventée par Satan ; abstenez-vous-en et vous serez heureux ». [241]

« Abraham dit à son père Azar : prendras-tu des idoles pour dieux ? Toi et ton peuple vous êtes dans un égarement évident ».[242]

« Et Abraham mit en pièces les idoles, excepté la plus grande, afin qu'ils s'en prissent à elle de ce qui arriva » « Et puis ils revinrent à leurs anciennes erreurs et dirent à Abraham: tu sais que les idoles ne parlent pas. Adorez-vous, à l'exclusion de Dieu, ce qui ne

[240] Le Coran, traduction d'Albert de Biberstein Kasimirski éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1970 ; préface de Mohammed Arkoun. III, 43
[241] Coran, V, 92 ou V, 90 selon les traductions.
[242] Le Coran, traduction d'Albert de Biberstein Kasimirski éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1970.

peut ni vous être utile en rien, ni vous nuire? Honte sur vous et sur ce que vous adorez à l'exclusion de Dieu! Ne le comprendrez-vous pas? Brûlez-le! S'écrièrent-ils, et venez au secours de nos dieux s'il faut absolument le punir. Et nous, nous avons dit : ô feu! Sois-lui froid ! Que le salut soit avec Abraham ». (Coran, XXI, 59 ; XXI, 66-69)

«Les Djinns [c'est-à-dire les génies] exécutaient pour Salomon toutes sortes de travaux, des palais, des statues, des plateaux larges comme des bassins, des chaudrons solidement étayés comme des montagnes ». (Coran, XXXIV, 12)

« Il est le Dieu créateur et formateur ». (Coran, LIX, 25)

Ces extraits, les plus significatifs du Coran en ce qui concerne les images, nous montrent plusieurs éléments: L'islam refuse nettement le culte des idoles, les copies, et donc la représentation de Dieu.

Dieu est considéré comme le seul créateur (*Musawir* en arabe, le même mot est utilisé pour « peintre ») car le seul capable d'insuffler la vie. L'artiste ne peut donc exister, car Dieu ne peut accepter de rivaux mimétiques (les poissons peints reviendront accuser les peintres : « Pourquoi m'as-tu créé ?», et tant qu'ils ne sauront pas restituer l'original, ils resteront à brûler en enfer). Néanmoins, cette exégèse n'a été mise en place qu'assez tard, selon Oleg Grabar.

Par contre, des personnes spécialisées ont considéré que le verset concernant Salomon, qui fait mention de statues, est une autorisation explicite de l'art présente dans le Coran, mais tous les spécialistes ne sont pas d'accord sur ce point.

Des chercheurs spécialistes de la question de l'image en Islam, comme Sylvia Naef, l'ont confirmé : « Il serait ainsi difficile de trouver, dans le Coran, une « théorie de l'image » ou, du moins, une position bien définie à ce sujet. »

On n'y trouve rien de semblable à la très forte phrase de l'Exode dans l'Ancien Testament : « Tu ne feras pas d'idoles, ni aucune image de ce qui est dans les cieux, en haut, ou de ce qui est sur terre, en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre. » (XX, 4).

Le Coran ne tranche pas, et les hadiths divergent le plus souvent:

Contrairement au Coran, de nombreux hadiths, propos attribués au prophète par des témoignages de valeur inégal, font référence à l'image. Malheureusement, il est très difficile d'interpréter correctement ces textes, car, si leurs propos se réfèrent à la vie de Mahomet, ils ont souvent été rédigés bien plus tard (quoiqu'il soit également difficile de toujours savoir quand) et reflètent plus les préoccupations d'une époque postérieure que celles qui virent la naissance de l'islam. De plus, les hadiths ne sont pas toujours recon-

nus: ainsi les religieux chiites et les sunnites possèdent chacun un corpus différent de traditions.

Les hadiths exposent quatre points liés à l'interdiction des images, et ces préceptes semblent reconnus, à peu près, à la fois par les chiites et les sunnites :

Les images sont impures, donc on ne peut pas prier là où elles se trouvent. Cette interdiction est surtout liée à la peur d'un retour à l'idolâtrie. Toutefois, il est difficile de séparer les idoles, de leur sens étymologique grec et latin (*eidolon*, pluriel *eidola*), chez Lucrèce ainsi que le souligne G. Deleuze dans le chapitre « Lucrèce et le simulacre » dans « *Logique du sens* » où prévaut le sens d'un simulacre destiné à tromper, plutôt que de sculpture de pierre ou de bronze, et de Veaux d'or.

Selon le lieu et le support où elle est placée et orientée vers La Mecque, l'image sur un tapis par exemple, est considérée ou non comme licite selon son orientation. Là encore, ce précepte semble lié à « la préoccupation de ne pas susciter un culte », de style maraboutique. Les artistes et artisans produisant des images humaines ou animales seront condamnés dans l'au delà, car ils font preuve d'orgueil, « d'immodestie » en voulant imiter Dieu, seul créateur. La peinture d'images ne représentant pas d'animaux ni de personnages vivants est admise.

Malgré les hadiths, les théologiens de l'islam sont assez divisés sur la question de l'image figurée, et plusieurs écoles s'affrontent. Néanmoins, ce problème n'apparaît pas forcément comme central dans l'islam classique : aucun traité sur l'image n'existe, celles-ci ne sont évoquées que dans divers contextes, comme les bonnes mœurs. De plus, les musulmans anciens ne se sont pas si souvent qu'on croit, livrés à la destruction d'images figuratives, mis à part Mahomet lui-même, lors de la fameuse scène de destruction des idoles de la Ka'âba. Dans *la Formation de l'art islamique*, Grabar cite même une anecdote sans doute apocryphe, mais très révélatrice à ce sujet :

« Un jour, un cavalier musulman qui s'exerçait à l'équitation abîma accidentellement l'œil de la statue de l'empereur byzantin Héraclius, qui avait été érigée comme marque de frontière entre Byzance et le monde musulman. Les chrétiens élevèrent une protestation et [...] demandèrent que la statue du calife Omar, c'est à dire l'équivalent d'Héraclius dans le monde islamique [...] soit mutilée de la même façon. Ainsi fut-il décidé, une image d'Omar fut faite, son œil endommagé et chacun fut d'accord que justice avait été rendue.

Ce qui importe [...] est que le chef musulman [...] acquiesça au fait qu'on mutile la statue de son calife parce qu'il ne croyait pas. Aussi Oleg Grabar, est-il convaincu intimement

que son homologue chrétien comprenait la signification profonde d'une image».[243]

Certains auteurs semblent plutôt favorables à l'image. C'est par exemple le cas de Abu 'Ali al-Farisi (901-979) et al-Qurtubi (mort en 1272 ou 1273), cités par l'historien de l'art Bishr Farés dans son article « *Philosophie et jurisprudence illustrées par les Arabes* ».

Ceux-ci s'appuient sur deux versets coraniques, celui où il est écrit que Salomon se faisait ériger des statues (XXXIV, 12) et celui où Jésus insuffle la vie dans un oiseau façonné de boue (III, 43).

Pour beaucoup, néanmoins, l'image demeure un moyen de se détourner de la voie divine, et ce pour plusieurs raisons, liées peut-être à la découverte brutale des mondes byzantin et sassanide, dans lesquels les images tiennent une grande place.

C'est tout d'abord la peur d'un retour à l'idolâtrie qui domine, et pousse nombre de théologiens à refuser les images dans les lieux où peut se dérouler la prière.

Néanmoins, un second problème apparaît assez rapidement : l'image est aussi considérée comme un luxe étalé (ce qu'elle est réellement dans les empires voisins de l'Islam). Or, Mahomet, comme bon nombre de grands personnages religieux d'ailleurs, est décrit légendairement comme un homme modeste, orphelin sans fortune. Des remarques en passant d'autorités respectées de l'idéal musulman expriment de l'opposition au luxe ostentatoire étalé aux yeux des pauvres ; et par là même donc aux images correspondantes. Al-Nawawi, juriste chafi'ite écrit ainsi que « la présence d'un lit de soie ou d'images dans une salle à manger sont considérés comme détestables »[244]. De même, al-Ghazali (1058-1111) cite, dans une liste de choses réprouvables, « l'image d'un animal sur un plafond ou un mur »[245].

Selon les théologiens, on trouve aussi des nuances: certains acceptent les images peintes, mais pas les images sculptées, car les secondes imitent la réalité tandis que les premières, de par leur aspect bidimensionnel, ne peuvent se comparer à l'œuvre de Dieu.

Une exception peut être faite pour les poupées, utiles aux petites filles, mais certaines personnes, dont al-Nawawi restent réticentes. De même, la position de l'image paraît très importante : foulée aux pieds, celle-ci ne peut faire l'objet de dévotion, et est donc fréquemment acceptée sur les tapis ou les sols.

Le cas le plus extrême de refus de l'image est sans doute celui d'Al-Mujahid (642-718 ou 722) pour qui « même les arbres fruitiers étaient interdits puisque, du fait qu'ils portaient

[243] Gilbert Beaugé et Jean-François Clément, L'image dans le monde arabe, Paris, CNRS Éditions, 1995.
[244] Loc, cit.
[245] Oleg Grabar, La formation de l'art islamique, éd. Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1987.

des fruits, ils étaient vivants »[246].

La conséquence la plus connue concernant l'image dans l'islam est sans doute l'aniconisme total des mosquées et édifices religieux et ce, depuis le début de la création de ce type d'édifices : la grande mosquée des Omeyyades à Damas ou le dôme du Rocher à Jérusalem, les deux plus grandes créations religieuses des débuts de l'Islam, ne comportent toutes deux aucune représentation figurative. On remarque par contre, même dans les mosaïques de la première l'utilisation de modèles byzantins initialement figurés, mais dont les motifs secondaires - des villes - sont mis au premier plan et les personnages, remplacés par des arbres.
De même, les exemplaires des écritures du Coran ne comportent pas d'images figuratives, mais lorsqu'ils contiennent des illustrations, celles-ci sont des figures géométriques, qui peuvent se rapprocher parfois de certaines sectes mystiques (loges maçonniques, ordres soufis, Rose-croix).

Néanmoins l'élément décoratif principal dans le Coran n'est pas l'enluminure, mais la calligraphie elle-même, un art que développe abondamment le monde arabo-islamique non seulement pour pallier cette absence de représentations, mais aussi car, dans la religion musulmane, « Dieu s'est fait verbe » (verbe oral ou écrit), et recopier de manière soignée l'original du Coran est un acte de piété. La calligraphie se retrouve également comme motif à la fois décoratif et signifiant dans les autres éléments religieux, en particulier l'architecture. À la fin du VII^{ème} siècle, le dôme du Rocher comporte déjà un programme cohérent d'inscriptions coraniques et para-coraniques.
Il existe néanmoins des exceptions - assez rares il est vrai - à cette règle : les mosquées anatoliennes des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles comportent souvent, sur leur façade, des éléments figurés sculptés comme des dragons. La même remarque peut-être faite pour certains monuments iraniens. De même, on connaîtrait un Coran comportant une image de Mahomet.
Une autre exception, pas nécessairement religieuse mais néanmoins intéressante, est présente dans les trois empires : Ottoman, Moghol et Safavide, chez lesquels on trouve un art de la calligraphie figurative. Il s'agit en fait de représentation d'animaux, ou, plus rarement, d'hommes à partir d'éléments calligraphiques. (ci-dissous figure : 4).
L'élément représenté n'est que suggéré par les contours et les motifs que décrit l'écriture. Cette pratique est paradoxale : s'agit-il encore de calligraphie, ou plutôt d'un détourne-

[246] Oleg Grabar, La peinture persane, Paris, éd. PUF, coll. « islamiques », 1999.

ment subversif de la calligraphie afin de lever les interdits du pouvoir ?

En 1453, à Constantinople, le sultan Mehmed II le Conquérant, émerveillé par la magnificence de la basilique Sainte-Sophie, fit immédiatement cesser la destruction des mosaïques, à laquelle avaient commencé à se livrer ses soldats, et décida de la transformer en mosquée. Les mosaïques furent recouvertes de plâtre. Cependant les Sultans ottomans s'assurèrent qu'elles fussent périodiquement déplâtrées et restaurées avant d'être à nouveau cachées aux yeux des fidèles.

L'image figurale dans les arts islamiques, où, comme le fait remarquer Oleg Grabar, les premiers siècles de l'islam refusent l'image figurée, la figuralité, voire même l'art lui-même, mais cela plus pour des raisons sociales que religieuses. Les représentations animées que nous connaissons, notamment dans les châteaux de la plaine syrienne, se trouvent dans un contexte très particulier, privé et sont souvent plus rattachés en qualité de survivances à l'art byzantin et à l'antiquité tardive qu'aux productions islamiques proprement dites. Ils sont donc souvent considérés comme des exceptions, certes importantes, au sein d'une production majoritairement aniconique.

Les raisons d'iconoclasme sont multiples: Avant la conquête, c'est à dire aux environ de l'hégire et quasiment jusqu'à la mort de Mahomet, du fait de la pauvreté artistique supposée de l'Arabie antéislamique, les musulmans n'ont que de vagues notions des possibilités offertes par les beaux-arts (qui firent l'objet d'une exposition surréaliste sur les monnaies animée par le Collège de Sociologie, et présidé par Georges Bataille), et ne s'en souciaient guère.

Figure 4 : L’imagination créatrice

Durant la conquête, les Arabes sont brusquement mis en contact avec les civilisations byzantines et sassanides où le rôle de l'image était très développé, tant dans le contexte profane que dans celui de la religion (principalement chez les byzantins chrétiens-orthodoxes, pour ce dernier point). Ils amassent des trésors et admirent beaucoup les réalisations artistiques.

Un premier refus voit le jour dans l'art officiel, comme le montrent les pièces de monnaie, qui après avoir repris et modifié des motifs figuratifs byzantins et sassanides, deviennent aniconiques et simplement porteuses d'une inscription coranique.

Le refus de la représentation animée arrive ensuite seulement hors de l'art officiel, dans les objets, les peintures.

Au VIIIe siècle, l'aniconisme est imposé partout sous forme de loi, et c'est alors seulement que des théologiens s'interrogent et recherchent dans les textes ses raisons.

L'aniconisme des débuts de l'islam ne semble donc pas avoir été dû seulement à des causes religieuses. D'ailleurs, avant même la mise en place des hadiths, les mosquées recevait parfois un décor uniquement non-figuratif, comme c'est le cas à la grande mosquée des Omeyyades de Damas par exemple.

D'autres raisons doivent donc être cherchées, et ils semblent qu'elles se trouvent dans la société musulmane des débuts et dans ses relations avec les autres empires existant à cette période. Ce refus des icônes, par iconoclasme militaire ou par aniconisme théologique autorise d'imposer par la force l'impérialisme arabo-musulman aux empires précédents. Cette terreur s'abrite sous le dogmatisme religieux pour légitimer sous couvert d'idéologie la conquête du pouvoir politique, financier et militaire.

Pour Oleg Grabar, ce serait l'influence du monde chrétien et de ses symboles séduisants qui aurait poussé l'Islam à se démarquer politiquement en interdisant l'image pour affirmer sa spécificité, alors qu'elle en aurait perdu une partie en créant un système symbolique inéluctablement influencé par Byzance.

Cette recherche de spécificité aurait d'ailleurs pu être influencée non seulement par un certain mépris de l'adoration d'images dans le monde chrétien (comme si les Icônes bulgares présentaient vraiment Dieu en personne), mais aussi sans doute pour enrayer un processus de conversions politiques au christianisme, et par refus du luxe ostentatoire dangereux auprès du petit peuple, que représentait l'art byzantin.

Il est possible aussi que la pensée judaïque, religion dont de nombreux représentants

s'étaient convertis à l'islam (chez les berbères juifs ou les juifs berbères, marranes d'Afrique du Nord, autour de l'épisode légendaire de La reine Kahenna, relaté par Gisèle Halimi, Jean Daniel et Benjamin Stora), ait joué un rôle non négligeable, même si elle n'en a pas été la source première. Il n'existerait pas de filiation directe entre les deux, mais judaïsme et islam auraient subi parallèlement l'influence « d'un fond de pensée commun présent dans la région », le tronc commun abrahamique.

Sylvia Naef note que :« l'attitude des juristes musulmans peut-être rapprochée de l'ancien testament : Tu ne feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut ou sur terre, ici-bas ou dans les eaux, au dessous de la terre » [247] (Exode, II,4), et aussi :tu ne feras pas de dieu de métal fondu (Exode, 34,17).Comme dans la tradition musulmane, on retrouve l'idée que ce que Dieu a créé ne doit pas être imité par l'homme.

Certains auteurs occidentaux comme Creswell ont voulu voir dans l'interdiction du hadith l'influence de personnalités juives marquantes dans la théorie anti-iconique de l'islam. Il s'agirait de Ka'b al-Ahbar (m.654), maître du célèbre traditionaliste Abdallah Ibn'Abbas, et de Wahb Ibn Munabbih[248] .

Creswell explique la présence du figuratif dans tout au long de l'histoire musulmane par le fait que l'interdiction n'était pas clairement exprimée dans les textes sacrés. S'agissant de son développement tardif dans certaines régions, Creswell estime que l'interdit n'aurait toujours pas été respecté. Massignon, par contre, y voit dans l'attitude musulmane plutôt une forme de « restriction, non une négation, qui vise l'idolâtrie, et non pas l'art lui-même ».[249]

Pour Oleg Grabar[250], les musulmans avaient un certain mépris pour les images et c'est à postériori qu'ils ont cherché à justifier, par le Coran et les Hadiths, la prohibition des images, l'Islam n'a fait que vivifier l'iconophobie en question. En effet, pour les Arabes, les images avaient un pouvoir magique trompeur et négatif.

« En tant que discours systématique, le Coran ne prête pas uniquement à des explications d'ordre esthétique et plastique. De sorte que théoriser sur les arts n'était pas un sujet de préoccupation théologique ».[251]

L'absence d'une tradition picturale spécifique aux Arabes ne permettait pas à l'islam de se démarquer des autres religions par sa propre iconographie ; il eut donc recours à

[247] Sylvia Naef, Y a-t-il une question de l'image en Islam ?, éd. Tétraèdre, 2004, p. 18.
[248] K.A.Creswell, the Lawfulness of Painting in Early Islam, Arts Islamica, No 11-12, 1946, p. 159-166.
[249]Louis Massignon, Les méthodes de réalisations artistiques des peuples de l'Islam, Syria, vol. II, 1921, pp149-160.
[250] Oleg Grabar, La formation de l'art islamique, Paris, 1987, pp132-134.
[251] Taoufik CHerif, Eléments D'esthétique Arabo-Islamique, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, p.42.

l’absence d’images pour marquer sa diversité, et s’imposer en pays conquis avec ce drapeau négatif.

À cette époque, selon Bishr Farés, historien de l'art égyptien, aurait eu lieu une « querelle des images », sans doute très théorique. Néanmoins, certains théologiens auraient estimé que l'interdiction ne devait s'appliquer qu'à la représentation de Dieu sous une forme corporelle. C'est par exemple le cas de Abu 'Ali al-Farisî (901-979) qui semble avoir été très proche des courants rationalistes influents aux VIIIème et IXème siècles, les mutazilites.

On peut néanmoins remarquer que certains objets déjà très stylisés dans la voie islamique comportent des images. Si les « châteaux du désert » syriens font figure d'exception et sont plutôt à rattacher à une tradition antéislamique, des groupes de métaux du IXe siècle, présentent déjà des décors figuratifs.

On peut sans doute rattacher ce fait à l'influence de l'Iran perse, qui s'affirme plus sous les Abbassides que sous les Omeyyades. De même, à partir de la fin du IXe ou du début du Xème siècle, la figure humaine et animale prend à nouveau une place prépondérante dans l'art de la céramique notamment. On connaîtrait également un manuscrit espagnol comportant une représentation de califes Umayyades et abbassides.

À partir du Xème siècle, voire du milieu du IXème siècle, l'image devient de plus en plus fréquente dans les arts de l'Islam, et ce, sur différents supports : objets, manuscrits, architectures. Plusieurs raisons peuvent êtres invoquées pour expliquer ce changement, qui se poursuit dans tout l'art islamique, mais selon une structure hétérogène de ce monde, discontinue et non contemporaine à soi, selon les lieux et les époques.

b) L’art de la figuration figurale :

Plusieurs éléments peuvent être supports de l'image figurative, qui n'apparaît pas de manière brutale, mais reste le fruit d'une évolution prenant ses sources dans la période déjà antérieure au Xe siècle. En effet, la représentation animée était déjà présente dans quelques groupes secondaires de l'art islamique, notamment des métaux iraniens du IX^{ème} siècle. Des productions de cour, comme l'aiguière de Marwân II dont le bec se termine par un coq, sont également figuratives, mais, à l'instar des châteaux du désert de la steppe syrienne tels celui de Qusair Amra, il semblerait qu’il n’ait pas joué un rôle important dans la diffusion de la figure humaine et animale. La représentation d'êtres animés semble plutôt venir d'Afrique du Nord et d'Égypte, où se crée en 909 le califat chiite ismaélien des Fatimides, rival de celui des Abbassides.

Sur les pièces de céramique, mais aussi les aiguières, les métaux, les bois... ; D'ailleurs, dans cette région, les représentations figurées semblaient mieux acceptées, sans doute en raison de la majorité chrétienne (Coptes premiers convertis au monde par le christianisme oriental, dont le nombre s’élève maintenant à 2 millions) qui y vivait et constituait la majeure partie des artisans. On recense ainsi plusieurs fragments de bois figurés datant des VIIIe - IXe siècles.
On peut citer une Coupe avec Bahram Gûr et Azadeh, en Iran, des XII^{ème} -XIII^{ème} siècles. Cette coupe iranienne, où est représenté un épisode du Shâh Nâmâ, est un reflet des productions de miniatures iraniennes à la période seldjoukide.

La représentation figurée semble émerger en même temps dans d'autres parties du monde islamique, comme l'Espagne andalouse, et l'Iran qui gagne peu à peu une certaine autonomie, mais aussi le croissant fertile, berceau de la civilisation abbasside : à Samarra comme à Suse, on remarque l'apparition de personnages et d'animaux sur les lustres monochromes et les faïences.

Avec l'invasion des Turcs Seldjoukides apparaît la miniature, qui deviendra la source de nombreuses représentations figuratives. On ne connaît aucun exemple de manuscrit illustré avant le XIIe siècle et l'école de Bagdad, mais on pense que les céramiques minaï constituent des reflets de cet art de la peinture. Celui-ci n'aura de cesse de se développer, menant peu à peu à la création de nombreuses écoles dans les différentes parties du monde islamique.
Dans quasiment toutes les régions désormais, on peint, on grave, on sculpte des images

figurées sur des objets profanes, destinées tant à la bourgeoisie qu'à l'aristocratie. D'ou provient le figural ?

Plusieurs raisons peuvent expliquer ce phénomène subversif de contamination du figural par la culture (que nous retrouverons en traitant de la poésie persane, ultérieurement). On peut d'abord noter que l'image arrive dans un califat chiite, qui pouvait, en suivant d'autres règles, chercher à se démarquer et se libérer de celui des Sunnites de Bagdad. La présence en Égypte de nombreux chrétiens Coptes est également un facteur important, comme nous l'avons déjà précédemment noté.

La traduction d'œuvres scientifiques classiques nécessitant des représentations explicatives est également un élément qui peut permettre d'expliquer la floraison de manuscrits décorés. Car, c'est un fait, les premières œuvres illustrées furent des traités scientifiques comme celui d'al-Sufi, « Traité des étoiles fixes » de 1009-1010 dont plusieurs exemplaires furent rapidement produits. Ce n'est qu'ensuite que seront mis en images les ouvrages de fiction, de poésie et d'histoire. Le développement des manuscrits doit aussi être expliqué par la diffusion du papier qui existe dans le monde musulman à partir du VIII ème siècle mais dont l'usage ne se généralise qu'aux IX ème-X ème siècles.

De même, en Iran, on peut mettre en relation l'arrivée des images et la prise d'indépendance des gouverneurs locaux, désireux semble t-il de revaloriser les origines persanes du peuple iranien contre l'empire arabo-sunnite en remettant par exemple l'art sassanide à l'honneur, en commandant des œuvres littéraires glorifiant le peuple iranien comme le Shah Nama, dont le portrait aurait été peint par un manichéen, mais aussi en renouant avec la tradition figurative de l'Iran antéislamique.

On connait l'influence manifeste exercée par Manî (né à Babel, mort en 274 après J-C, banni et supplicié dans les fers), et le dit manichéisme au 2ème siècle après J-C, sur le Roi des Rois en Iran, le Souverain Sassanide Shabuhr, qui voulut se convertir à sa religion de Lumière au IIème siècle.

Ce cri de tolérance et de paix lancé par le Messager Manî, qu'on peut dire « grand prophète inspiré par son jumeau céleste », entraîna une répression gigantesque contre le fameux manichéisme, qui n'avait d'ailleurs rien de manichéen ni simpliste, en suivant les paroles de Manî.

Sa vie se déroula en dialogue permanent avec les Chrétiens nazaréens et orientaux jusqu'au bassin de l'Indus. Pacifiste, il l'était puisqu'il refusa d'assister son Roi et ami Shahburh dans sa guerre contre Rome et son premier empereur chrétien avant Constantin, bédouin méconnu qui s'appelait Philippe Arabe et périt au cours de ce conflit.

Il reconnaissait publiquement l'égale valeur religieuse et culturelle de Jésus, Abraham, Zoroastre, ainsi que la grande sagesse des Bouddhistes.

Comme Mani était peintre, et qu'il avait peint Shabuhr d'Iran, les mesures contre la représentation figurative au nom de l'Islam cachaient mal une volonté impérialiste arabe de refouler la civilisation persane antérieure qui copiait la vie. Manî et la Perse étaient devenus l'ennemi principal et l'obstacle culturel durable à l'expansion arabo-islamique.

Conseiller du Roi des Rois, il écrivit des centaines d'épîtres, des hymnes, des psaumes, des livres qu'il ne se contentait pas d'écrire de sa main mais qu'il ornementait de sa main, qu'il illustrait, qu'il couvrait de dorures. C'est l'unique circonstance où cet homme désintéressé et intègre toucha au métal d'or.

C'est de cette époque sédentaire que date l'un de ses ouvrages les plus étonnants, intitulé simplement « L'image », et dans lequel il expliquait l'ensemble de ses croyances par une succession de peintures à tendance chromatise, sans recours aux mots. Les « Codes » de ce médecin prophétique né à Babel, voulaient s'adresser à tous les hommes grâce aux couleurs, par un chromatisme étincelant au delà des frontières de toutes les langues.

En Perse et dans le monde arabo-islamique, dans les siècles suivants, après l'exode rural vers les villes, et pour d'autres œuvres, comme les céramiques lustrées, peut-être destinées initialement à imiter à moindre coût les productions de vaisselle d'or, il faut sans doute évoquer l'arrivée sur la scène d'une nouvelle bourgeoisie marchande accumulant un capital. Dans un contexte où le monde islamique ne semble plus menacé dans son existence propre, comme c'était le cas au début de l'Islam, ce groupement social assimilable à une classe, réclame désormais elle aussi des images de son essor et de la vie plus vivante dans les objets qu'elle achète.

L'acceptation de la représentation figurée n'est cependant pas uniforme dans tout le monde islamique. Ainsi, les dynasties berbères, rigoristes initialement, des Almohades et Almoravides (à Marrakech), qui suivent le rite malikite semblent plutôt réticentes à l'utiliser et réagissent brutalement contre cette décadence, même si on connait quelques objets de métal figuratifs et un manuscrit illustré de cette période. Le cas des tissus produits en Espagne andalouse est un peu différent : tous ou presque sont ornés d'animaux, mais ils étaient destinés presque uniquement à l'exportation.

De même, les productions mameloukes égyptiennes évoluent peu à peu vers une sup-

pression de l'image, que l'on peut sans doute rapprocher de problèmes que traverse l'Égypte - notamment la Peste noire - et qui donnent lieu à un retour à une religion plus stricte.

Les problèmes théologiques soulevés par les représentations figurées en Islam sont vécus différemment selon les époques et les interprétations.

Si la représentation figurée semble donc assez fréquemment admise dans les arts de l'Islam, plusieurs problèmes se posent : l'image peut-elle représenter la réalité? C'est tout le problème des oiseaux de Zeuxis en Grèce qui ressort. Mais qu'en est-il des représentations des personnages saints, dont on ne peut penser qu'ils perdraient leur sainteté quand elle serait dé-peinte ?

Il faut remarquer que l'interdiction du (re)semblance dans les hadiths est diversifiée à l'extrême, souvent contradictoire jusqu'au point de pouvoir prétendre à s'annuler :

« Un homme vient voir Ibn 'Abbas. Il dit : je suis peintre. Donne-moi ton avis à ce sujet. [Ibn 'Abbas] lui dit : je t'informe de ce que j'ai entendu dire par le Prophète [...] : tout peintre ira en enfer. On donnera une âme à chaque image qu'il a créée et celles-ci le puniront dans la Géhenne. [Ibn 'Abbas] ajouta : si tu dois absolument en faire, fabrique des arbres et tout ce qui n'a pas d'âme ». Ce hadith célèbre, sur lequel se basent plusieurs théologiens pour refuser la représentation figurée, a une variante dans laquelle Ibn 'Abbas répond « Si, mais tu peux décapiter les animaux pour qu'ils n'aient pas l'air vivant, et tâcher qu'ils ressemblent à des fleurs ».

Ce hadith montre à quel point l'image pour les musulmans ne doit pas chercher à avoir d'âme, à représenter la vie. En mettant ce fait en parallèle avec la forte stylisation qui a souvent cours dans les représentations islamiques, certains chercheurs, comme Alexandre Papadópoulos, en ont déduit que les artistes refusaient le réalisme et cherchent, comme c'est d'ailleurs le cas dans de nombreuses autres cultures (icônes byzantines ou masques océaniens), à créer un monde au delà du réel, à transcender la réalité.

Ce hadith a aussi amené certains puritains iconoclastes à mutiler des manuscrits en grattant les têtes des personnages représentés, ou en les coupant symboliquement avec un trait noir.

On trouve dans l'histoire de l'art musulman des images figurées dont un portrait du shah safavide Abbas Ier le Grand. D'autres spécialistes remettent en cause cette conception de l'esthétique islamique. Pour eux, il est faux de dire que l'art islamique n'a jamais tendu à représenter la fameuse réalité. Les portraits réalisés dans les empires ottomans, safavides et moghols en sont des preuves patentes.

Mentionnons également le cas, au XIe siècle, d'un vizir fatimide qui aurait organisé un concours entre deux peintres pour représenter une danseuse de la manière la plus réaliste possible, de manière même à confondre le spectateur. On pourrait aussi signaler les représentations scientifiques qui recherchent évidemment la « proximité » avec le réel. De même, si la sculpture de pierre et les images tridimensionnelles semblent refusées pour cause de concurrence avec Dieu, il existe des exceptions à la plupart des époques, notamment en Espagne (bouches de fontaines du palais de Madinat al-Zahara, lions de l'Alhambra, à Grenade (ci-dessous figure 5) et en Iran (lions brûle-parfum du Khurasan, félins Qajars,...).

Ainsi, on peut conclure sur cette question :
A savoir que, si l'esthétique des arts islamiques est, sans aucun doute, aussi multiple que singulière, avec toutes les formes de stylisation maniériste possibles : « Il faudrait nuancer cette vision d'un art éloigne de la représentation de la réalité : un tel refus ne semble en tout cas pas avoir été constant chez les artistes et leurs commanditaires. Sous réserve d'une (re)définition du concept de réel »[252].

Un grand artiste, René Char, ne déclarait-il pas : « Le réel, sans l'énergie disloquante de la poésie, qu'est-ce donc ? ».
La représentation de personnages appartenant à l'histoire des religions constitue un problème assez sérieux. Ce problème second tient dans les représentations religieuses.
On considère la plupart du temps que les saints, les prophètes et les imams ne peuvent être représentés en Islam, mais de tout évidence, il existe un système cohérent et efficace de représentations, articulé à dominante, plus ou moins explicite d'ailleurs.
Cet ensemble paraît suffisant pour définir une « idéologie », portée par des appareils idéologiques d'état, ce que Gilles Deleuze nomme, pour leur matérialité inscrite dans les corps, des appareils de pouvoir.

[252] Silvia Naef, Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?, Tétraèdre, coll. « tains sociaux », Paris, 2004, p.60.

Figure 5 : Le palais de l'Alhambra : « la cour des Lions »

Comme on l'a vu, il n'existe quasiment pas d'images sacrées dans les espaces religieux. Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher des figurations de personnages des saints, mais dans des ouvrages profanes, comme des textes poétiques ou historiques.

Par exemple, le Khamsa de Nizami parle de religion et donne lieu à des représentations de Mahomet ou d'autres personnages. Il en est de même pour les livres des Prophètes, qui décrivent les exploits de ceux-ci et donnent lieu à d'abondantes représentations. Il existe encore des livres concernant la vie de Mahomet, notamment des Miraj Nama, et la plupart des textes historiques, comme le Jami al-Tawarikh de Rashid al-Din parlent du Prophète et des saints ayant vécu avant ou après lui.

On peut néanmoins émettre plusieurs remarques :

Le Coran n'est pas illustré, et ce pour une raison très simple. Il ne s'agit pas d'un texte narratif, et il se prête donc très mal à la représentation, comme les enluminures chrétiennes.

Les plupart des scènes mettant en valeur des personnages religieux sont narratives : on représente les évènements de la vie du Prophètes, les grands épisodes bibliques comme l'arche de Noé, ou Jonas et la baleine... La crucifixion n'est jamais présente, puisque les musulmans considèrent que Dieu n'a pas pu permettre que son envoyé soit ainsi mis à mort.

L'exception remarquable s'est effectuée dans le cas de Hallâj, martyr de l'Islam, dont la crucifixion à Bagdad fit l'objet de toute une tradition séculaire itinérante en peintures et en commentaires écrits, comme nous le défendons avec Louis Massignon.

Il n'existe pas de représentations religieuses dans la peinture arabe : celles-ci n'apparaissent que dans les mondes turcs et persans. Il faut moins y chercher une raison religieuse à caractère théologique (même si les iraniens sont à majorité chiites et anti-arabes, ils ont parfois la même opinion populaire en ce qui concerne l'image), mais historiques, politiques et sociales.

Suivant la tradition monothéiste, Dieu n'est pas représenté, comme cela revient à Iblis, l'équivalent du diable ou l'incarnation du mal peut apparaître dans certaines peintures. On se souviendra que Bernard Teyssedre expose, dans son histoire du Diable[253], que les représentations du Diable existèrent avant celles de Dieu, particulièrement à Babylone. Le Diable exista avant Dieu, comme Idée et comme Représentation.

[253] Bernard Teyssedre, Naissance de Diable, Paris, éd. Albin Michel, 1980.

Ces représentations religieuses apparaissent tout d'abord dans la peinture persane des XIII^e^-XIV^e^ siècles, c'est à dire sous la domination des mongols Il-khanides. Les premiers manuscrits persans illustrés connus datent d'ailleurs de cette période. Certaines des illustrations d'un Jami al-tawarikh du début du XIV^e^ siècle figurent ainsi des thèmes musulmans comme la naissance de Mahomet ou Mahomet à la Ka'âba, ou encore des thèmes empruntés à la Bible et reconnus par les musulmans, dont deux belles illustrations de la légende de Jonas et la baleine. On note parfois l'utilisation de sources byzantines et chrétiennes syriaques en ce qui concerne les scènes liées à la Bible.

Dans le monde Timuride comme chez les Safavides et les Qâdjârs, les représentations de Mahomet et des autres saints se multiplient. Elles apparaissent aussi en Turquie ottomane à partir du XV^e^ siècle.

Plusieurs éléments sont fréquemment employés pour représenter les personnages de saints. Ils sont tout d'abord auréolés de flammes (sauf dans de rares exceptions). Au contraire, le nimbe, très fréquent dans les manuscrits, ne représente pas la sainteté, à l'inverse de ce que l'on observe dans le monde chrétien. Dans la première moitié du XVI^ème^ siècle apparaît l'utilisation d'un voile pour masquer le visage de ces représentations, qui se généralise au XVII^ème^ siècle, puis au XIX^ème^, les visages ne sont tout simplement plus peints. En ce qui concerne Mahomet, la scène la plus fréquemment représentée est celle de son ascension céleste à Jérusalem, Et cette mise en images s'impose d'autant plus que cet événement constitue la scène qui relève le plus d'une imagination débridée chez le Prophète, à partir du XV^e^ siècle est celle du Miraj, c'est-à-dire l'ascension de celui-ci à travers le ciel.

Suivant la coutume élaborée dans les hadiths, il est juché sur une jument à tête de femme *Bouraq*. Dans la Peinture persane, Grabar note que ces ascensions semblent « tou [te] s relever d'un modèle standardisé ».

On peut admettre que la scène de son Ascension avec un cheval au Ciel, ou Miraj, est l'une des seules, sinon la seule, où un élément miraculeux ait lieu, irrecevable devant la raison, où Mohammed soit en proie à l'imaginaire à rebours de tout réalisme.

Le Prophète utilise cette imagination très imagée et de nature à frapper « l'imaginaire social » islamique jusqu'à la postérité pour faire passer son message à la limite, comme l'écrivit Massignon commentant Hallâj. Telle est la raison pour laquelle cette ascension poétique du Prophète à Jérusalem a été privilégiée par l'ensemble des mystiques de l'Islam.

Figure 6 : (Mi’raj, Ispahan, XVII^{e} siècle).

Représentation de l’ascension céleste du Prophète, de l’Islam, dont le visage est voilé.

Pour conclure sur la norme aniconique d'un évitement du figural religieux dans les arts arabo-islamiques, nous sommes obligés de prendre en considération tant de variables et d'exceptions, qu'il semble impossible de conserver plus avant ce qui ressemblerait à une Loi générale de fonctionnement d'un tel interdit qui règnerait sur les images et la représentation figurale au point de l'éradiquer de l'histoire, de la faire disparaître et oublier. L'interdit figural « figure » bien au titre de censure dans la représentation artistique de l'Islam, et impose sa généralité.

Mais, le « représenté refoulé » dans le représentant de la pulsion islamique de la représentation devient « représentation refoulante », comme l'ont bien montré Deleuze et Guattari, dans « *L'Andi-Oedipe* »[254]. Par voie de conséquence, il n'y a presque plus que des transgressions dans les pratiques artistiques des diverses régions ou aires de diffusion islamique. Le nœud gordien ou le centre mou de cette répression contre les figures nomades du désir dans les arts disséminés de l'Islam se situe autour du Centre hyper centralisé de La Mecque.

Le pôle opposé et s'opposant se situerait vers les arts de l'Iran perse et shi'ite. Toutefois cette bipolarité molaire n'est pas satisfaisante pour l'esprit, compte tenu des productions « nomades », moléculaires et apatrides de nouveaux espaces désirés face à la Loi transcendante de l'empire arabo-musulman, dont l'autorité s'est perdue dans les sables.

Pour exemple, et en ce sens, citons le magnifique hadith de l'imam Ja'far al-Sâdiq, même s'il reste un point de vue minoritaire : « L'islam a commencé expatrié et redeviendra expatrié comme il était auparavant. Bienheureux les expatriés d'entre la communauté de Mohammad ! » [255].

A force de transgressions, et nous pensons que les civilisations autour de l'Islam fonctionnent majoritairement à coup d'interdits puissants qui les structurent, et de petites transgressions ou « subversions reconductrices », l'interdit de la représentation y est devenu une condition a priori de la représentation figurée et figurale.

[254] Deleuze et Guattari, Capitalisme et schizophrénie, t.1, L'Andi-Œdipe, éd.Minuit, 1972.
[255] H. Corbin, En Islam iranien ; Aspects spirituels et philosophiques, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1991, t I, p. 14.

3) **Eternel retour sur Avicenne (Ibn Sina), le Passeur des Deux rives.**

Certains nous objecteront sur ce point de référence que nous quittons le continent des philosophes d'occident, pour nous mener vers les théosophes de l'Orient, comme Ibn Arabî et Mollâ Sadrâ. Ceux-ci pensent, sous le chef de l'Imagination toute autre chose que Kant. Nous aurions distingué chez Kant et Schelling un concept de l'Imagination créatrice qui se rapproche de ce que le lecteur remarque chez les Orientaux. Soit !

A cela, nous pourrions faire valoir que la séparation, que la scission abstraite entre Orient et Occident est une pure fiction, qui relève de l' « *Institution imaginaire de la société* », de l'imaginaire socio-historique, dont le statut a été défini par Castoriadis[256]. Mais notre procédé tiendrait du saut dans le vide. Aucune nécessité de ce passage. Aucun pont jeté. Par où passez-vous donc, si on veut que la transition soit possible ?

Nous passons par Avicenne. C'est d'Avicenne que se transmet, jusqu'à Kant, la théorie classique de l'Ame. Mais c'est d'Avicenne, également, que vient à Sohrawardi la conception Orientale de l'Intellect Agent. Pour passer de Kant à Sohrawardi ou à Ibn Arabî, il n'est pas d'autre moyen que de faire retour à l'origine commune, à Avicenne. Etienne Gilson et Henry Corbin considèrent tous deux l'Avicennisme comme la clef du problème de l'origine de la scission philosophique Orient-Occident. Avicenne peut être considéré comme l'origine commune de la philosophie Occidentale (où le sujet de la Science est fondé) et de la philosophie Orientale (où c'est l'Un comme Sujet qui triomphe).

La lecture présentée par Pierre Castoriadis, attire notre attention sur ses deux théories distinctes de l'Imagination :

a) L'imagination comme reproductive.

L'Imaginaire, plus rigoureusement, est principalement reproductif et fermé : «Lors donc que par la quintuple porte des sens les choses ont été appréhendées, il existe une autre faculté dont le siège est en avant de la cavité antérieure du cerveau, et que l'on appelle *sensus communis* ou en grec *phantasia* »[257].

« *Sensus Communis* », qui a pour trésor l'imagination représentative, chez Avi-

[256]Sous les pseudonymes de Pierre Cardan, et de Pierre Chaulieu, Revue « Socialisme ou Barbarie » (no 36-40, avril 1964 à juin 1965), réédité comme: « La Société bureaucratique », Volume VI : « L'Imaginaire social instituant », Editions UGE, 1973.
[257] Henry Corbin, op.cit, p. 358.

cenne. On sait que cette géographie des cavités du cerveau lui vient de Galien. Son statut est tiré de la doctrine des facultés d'Aristote, dans le Traité De l'Ame, avec une grande quantité et hiérarchie de facultés subdivisées. Avicenne expose la théorie de l' « imagination représentative » (*al-khayal*) dans le *« Livre de la guérison*», nommément au sixième livre de la Physique.

C'est plutôt une théorie de l'imaginaire comme relation spéculaire-duelle, tel l'enfant qui ne fait qu'un avec le corps de la mère, enfant qui est le miroir du corps de la mère, tout autant que le reflet, au Stade du Miroir, étudié par Lacan.
Ce n'est pas un « Arbre » cartésien des facultés de l'âme, mais plutôt le modèle rhizomique préféré par Gilles Deleuze. L'enchevêtrement des facultés est de règle. Tout graphisme est difficile à suivre.

Il est cependant une limite à l'enchevêtrement, et à la combinaison des interventions entre les puissances : celle qui passe au sein de la faculté estimative, entre l'intellect pratique et l'intellect connaissant.
Avicenne institue un principe de classification surcodant au nom de l'Un, les multiplicités rhizomatiques. Une hiérarchie est déterminée par un rapport de servitude entre les facultés : les plus dignes sont servies par les moins dignes. Ce service fait de chaque pouvoir de l'âme un maître et un esclave. « Seul l'Intellect acquis est maître sans avoir à servir nul autre que l'Intellect agent : Certes, tu trouves comme chef l'Intellect acquis ; le Tout le sert et il est l'extrême fin ».[258]

Un principe de domination règne sur les multiples puissances : les 4 qualités Bêta (le sec, l'humide, le froid, la chaleur) servent les 4 forces naturelles, qui servent les facultés végétatives. Celles-ci servent les facultés animales. Les cinq sens servent la fantaisie, qui sert la faculté imaginative. D'autre part, concupiscence, irascibilité et faculté motrice servent la faculté appétitive qui vient à son tour servir l'imagination.

Avec l'imagination culminent les facultés animales. La mémoire et l'imagination servent la faculté estimative qui sert l'Intellect pratique. Vient alors la hiérarchie des Intellects cognitifs (l'Intellect matériel, l'Intellect habitus, l'Intellect en acte, l'Intellect acquis).Il y aurait aussi l'Intellect d'Amour.

Il faut retenir de ces dédoublements permanents qu'imaginer, c'est se placer en deçà du vrai et du faux, car l'imagination n'a que faire de la réalité, ni de l'opinion qui

[258] In : Avicenne, Psychologie, T.1, p. 50.

juge : l'imagination n'agite que du possible. Rien ne lui est impossible de ce qui peut simplement se nommer. L'Imagination induit la distinction qu'elle nie, son « envers » sans cesse: du réel et de l'imaginaire.

b) L'imagination active et créatrice.

La problématique : Imagination/Active/Créatrice chez Avicenne et le Récit visionnaire fut élaborée, conceptualisée et scrutée principalement par Henry Corbin[259].
L'image est définie comme active et créatrice, mais son activité est proportionnelle à sa réceptivité. L'imagination, qui est passive dans ses rapports avec l'Intellect Agent, peut à son tour tirer de sa réceptivité une puissance formatrice et une créativité, qui vont culminer dans la vision prophétique de l'Islam, celle des « prophètes envoyés, par communication divine, qui perçoivent l'état de veille ce que les autres perçoivent à l'état de songe »[260]. Les images qui nous envahissent dans les rêves, sont prises par Avicenne, comme Freud, comme exemple de la structure, de l'étoffe même des rêves, on peut dire qu'il y a un lien analogique.

L'énigme, pour Avicenne, c'est l'effet d'évidence de l'hallucination. La Songerie fait surgir dans la réalité ses objets illusoires avec toutes les apparences d'une présence réelle, et change de signification. Le songe porte en lui des vérités cachées. Cette conception du rêve comme « Songe vrai » est l'esquisse de la prophétologie.
L'imagination, dans le *Shifa*, envahit alors la réflexion, et anticipe de son flux d'images, sans être enregistrée par la mémoire.
Avicenne met en rapport trois situations : celle de la veille, où la Réminiscence doit rassembler des images pour que l'Ame reste près de soi : le songe et son Interprétation (qui est comme sa mémoire) ; et enfin, ce qui nous importe le plus, la Révélation (*wahi*, *walayat*) et son *ta'wil*, son interprétation : « Quelquefois l'homme voit l'interprétation du songe qui est sien dans le songe qui est sien ».[261] Le songe est son interprétation. Si l'imagination est assez Puissante, elle a pouvoir de recevoir, à l'état de veille, communication des choses invisibles, c'est-à-dire les communications de *Malakû*t.

Les mots : *Qowwat- -wahmi wa khayâlî* (dédoublement du terme pour désigner l'imagination active). C'est donc pendant l'état de suspension des sens et dans la me-

[259] Henry Corbin, Avicenne et le Récit Visionnaire, Paris, éd. Verdier, 1999, p. 359 sq.
[260] Loc. cit.p. 366.
[261] Nous pouvons imaginer que René Descartes avait eu quelque connaissance de ces passages d'Avicenne, en écrivant sa théorie de l'homme dormant.

sure même de ce suspens (pendant le sommeil ou encore dans un état intermédiaire entre la veille et le sommeil), que l'imagination active peut librement saisir et configurer.

Sur cette expérience se fonde non seulement l'herméneutique des songes, ou onirocritique[262], mais aussi toute la théorie de la vision en images, et du même coup l'authenticité psychique des romans spirituels ou récits d'initiation de Sohrawardi, et celle des Récits visionnaires tels que ceux d'Avicenne.

Et l'on recueille l'impression d'un certain paradoxe : nonobstant que soit affirmée la transcendance du « *âlam al-Amr* », l'imagination devient alors des plus actives. Il, semble-t-il, tenir compte d'une anthropologie sous-jacente. Si la condition de l'homme comme tel représente un statut ontologique irrévocable, la *via remotionis* de la théologie négative doit le prémunir contre les tentations de la gnose.

Mais si la condition humaine n'est que l'état provisoire soit d'une angélicité en puissance, soit d'un état démonique virtuel, le monde futur est déjà le monde de l'homme et « symbolise avec » celui-ci. Dans le premier cas, l'anticipation de ce «déjà» s'accomplit beaucoup plus par le *Ta'wîl* que par voie négative d'*agnosia*. Car l'âme habite toujours son propre désir, et se revêt de la forme qu'elle a voulue sienne :

« Dans la tradition avicennienne, puis Sohrawardienne, c'est l'imagination active qui accomplit la tâche dévolue ici à l'Intelligence agente lorsqu'elle s'unit à l'impératif. Notre auteur ismaélien élabore aussi une hiérarchie entre les savoirs, mais celle-ci ne fait pas appel à une doctrine de l'imagination active. Elle se situe d'emblée au cœur de la connaissance des intelligibles.

Il y a d'abord la connaissance rationnelle des cognoscibles éternels, et ensuite une connaissance pure, qui est la gnose et dont l'objet est l'illumination qui opérait déjà dans le premier type de connaissance rationnelle, sans y être pleinement reconnue.

Nous sommes ainsi reconduits à la notion d'effusion plotinienne, d'assistance, ce qui l'implique précisément reconnue »[263].

Jambet reprend le thème concernant l'exégèse du « *Livre des Sources* » de Sejistani qui marque une rupture, et constitue une exception de grande ampleur, concernant le Shî'isme ismaélien, dont fait mention dans un autre ouvrage, Christian Jambet : *La Grande Résurrection d'Almût*. Il s'agit du 08 août 1164, date à laquelle le grand maître

[262] Louis Massignon, Thèmes archétypiques en onirocritique musulmane, in Eranos-Jahrbruch, XII Zurich, 1945, P. 241sq.
[263] Christian Jambet, La Résurrection D'Alamût, Paris, éd. Verdier, 1990, pages. 196-197.

des shî'ites ismaéliens réformés, proclama la « Grande Résurrection » en son fief montagneux d'Alamût au Nord de l'Iran. Le Vieux de la Montagne décréta l'abolition du règne de la loi, et instaura une communauté unie par le seul impératif de contempler en l'homme parfait la face visible de la divinité : De vivre ici-bas une vie divine. Il refusait sa propre mortalité et la résignation dégradante d'une philosophie de la survie, alors qu'il désirait plus que tout « se conduire en immortel ».

C'est un événement majeur dans la spiritualité islamique: « Certes, pour suppléer à la présence physique de l'imâm, les chi'ites duodécimains emprunteront-ils à la doctrine de l'imagination active la possibilité d'une visibilité imaginale : l'imâm de la Résurrection vivant dans le temps et dans l'espace du monde imaginal peut faire événement de son retour aux yeux de l'âme, avant le Jour du Jugement. Nos Ismaéliens veulent au contraire que ce temps soit le temps historique sensible et physique. Même et surtout parce que ce temps doit rendre manifestes les figures singulières et successives de la progéniture d'Adam, les prophètes et les imâms. Nul monde Imaginal, par conséquent, chez les ismaéliens d'Alamût, si l'on doit le concevoir comme le substrat de la métahistoire, à la façon dont l'envisagèrent les penseurs duodécimains de l'école d'Ispahan».[264]

[264] Ibid., pages 54-55.

4) **Sohrawardi : L'Imaginal agent et médiateur.**

L'Imaginal agent et médiateur entre deux mondes se trouve effectivement chez Sohrawardi, Cet éclaircissement capital peut être considéré en Hommage à Henry Corbin.: « Le contact entre Dieu et l'homme se fait « entre Ciel et Terre », dans un Monde médian et médiateur ». Selon le mot du philosophe Christian Jambet, Henry Corbin a ressuscité « la métaphysique de l'imaginal en terre d'islam ». Et l'on peut tenir cette « résurrection » comme un apport les plus significatifs de son œuvre.

Dans son ouvrage, « *Corps spirituel et Terre céleste* », le Prélude à la deuxième édition (1978) s'intitule « Pour une charte de l'Imaginal ». On lit ceci :

« La fonction du *mundus imaginalis* et des Formes imaginales se définit par leur situation médiane et médiatrice entre le monde intelligible et le monde sensible. D'une part, elle immatérialise les Formes sensibles, d'autre part, elle « imaginalise » les formes intelligibles auxquelles elle donne figure et dimension. Le monde imaginal symbolise d'une part avec les Formes sensibles, d'autre part avec les Formes intelligibles.

C'est cette situation médiane qui d'emblée impose à la puissance imaginative une discipline impensable là où elle s'est dégradée en « fantaisie », ne secrétant que de l'imaginaire, de l'irréel, et capable de tous les dévergondages. »

Henry Corbin représente l'apport le plus remarquable chez les spécialistes de l'orient. Il lui revient donc d'avoir « revivifié » pour l'Occident ce *mundus imaginalis*, « qui n'est ni le monde empirique des sens ni le monde abstrait de l'intellect » – dont la notion gnostique– et donc la réalité, s'était éclipsée depuis plusieurs siècles de pieux agnosticisme et de Lumières. On conviendra qu'il s'agit de quelque chose qui éclaire considérablement le sens de notre pèlerinage vers nos origines, et avive l'Orient, cette nostalgie du « paradis perdu », qui aiguise notre sentiment d'exil en ce monde, pour les uns, le désir eschatologique du monde à venir, pour les autres, l'attente de leur délivrance.

De l'image, il ne s'agit jamais là que d'images écrites : « es », féminin pluriel, en restant au niveau linguistique:« Que l'on n'entende pas le mot « image » au sens où de nos jours on parle à tort et travers d'une civilisation des perceptions sensibles, nullement de perceptions visionnaires. Le *mundus imaginalis* de la théosophie mystique visionnaire est un monde qui n'est plus le monde empirique de la perception sensible, tout en n'étant pas encore le monde de l'intuition intellective des purs intelligibles.

Monde entre-deux, monde médian et médiateur, sans lequel tous les événements de

l'histoire sacrale et prophétique deviennent de l'irréel, parce que c'est en ce monde-là que ces événements ont lieu, ont leur « lieu ».

L'Imagination créatrice dans le soufisme se parachève avec les recherches d'Henry Corbin sur l'imagination active chez le Shaykh *al-Ishraq*, l'Illuminatif : Dans la lignée des « *Récits visionnaires d'Avicenne* », et de « *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî* », il y a un approfondissement par Henry Corbin, à propos de l'imagination active chez le grand philosophe soufi persan Sohrawardi, « tantôt arbre émergeant au sommet du Sinaï, tantôt arbre maudit »

Lorsque l'Imagination active est toute préoccupée par les réalités spirituelles, et qu'elle s'applique à la méditation des sciences divines, elle est alors l'Arbre béni (coran 24/35), parce que, de même que l'arbre a des branches et porte des fruits, de même l'Imagination active a des branches, lesquelles sont les différentes sortes de pensées, et, sur ces branches, on cueille le fruit qui est la lumière de la certitude.

Tel est ce que signifie ce verset coranique : « C'est lui qui a placé, pour vous, du feu dans l'arbre verdoyant » (36/80). L'arbre, c'est cette Imagination intellective. Sa verdoyance, ce sont les connaissances que fait éclore la méditation contemplative. Nous retrouvons tout cela chez le gnostique persan Shihâb al-Din Yahya Sohrawardi, Shaykh al-Ishrâq, (1155/1191) né à Shiz, mort en martyr à Alep de l'acharnement du Grand Saladin à faire exécuter la fatwa des *Foqaha* (autorités religieuses) le condamnant à mort pour apostasie, en raison de la liberté de ses propos, et de l'influence qu'il avait auprès de l'un de ses fils.

Il lui fut reproché de soutenir que Dieu pouvait susciter un prophète chaque fois qu'Il le voulait à chaque instant, ce qui ébranlait les Bases de la prophétologie officielle en posant que Mohammad n'était pas nécessairement le dernier des derniers, Mohammed Rhâzul Allah, le « *Sceau de la prophétie* ». Son supplice eut lieu le 29 Juillet 1191, peu après la prise de Saint-Jean d'Acre par les Croisés, dans une logique de pharmakon, bouc émissaire au sens de René Girard.

Les thématiques familières à Henry Corbin se retrouvent dans « *L'Archange Empourpré* »[265], où Sohrawardi veut restaurer la Gloire de Persépolis dans l'ancienne Perse. On remarquera qu'il y a un problème dans les traductions de l'arabe en français. Pour les prières correspondant au baptême, l'impétrant doit réciter :

« Il n'y a de Dieu que Dieu /et Mahomet est « son » prophète », ce qui se dit en Arabe : « Mohammad rhaz'ul Allah ».

[265] Sohrawardi. Quinze traités et récits mystiques, présentés et annotés, traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin. Paris, éd. Arthème Fayard, 1976.

Les interprétations des traducteurs divergent aussitôt. L'équivoque (ou l'univocité ?) existe aussi bien en français qu'en arabe. En français, dire que Mahomet est considéré par Allah comme son prophète, ne soulève aucune contestation avec les réquisits suivants :

1-Dieu existe, et il s'appelle Allah. Il n'y a pas d'autre Dieu.

2-Dieu affirme que Mahomet est un prophète. Nul doute que ce soit vrai, si Allah l'a dit. Le consensus se trouble après.

3-Allah (Dieu) dit que Mahomet est l'ultime prophète, puisqu'il est contemporain de la venue de Dieu, au bon moment. Le message de Dieu étant totalement révélé, quelle place y aurait-il si un nouveau prophète surgissait ?

Quand aux prophètes précédents, ils ont tous été coupables devant l'Eternel, mais les générations suivantes devaient se souvenir de l'essentiel de « leurs » messages. Il fallait oublier leurs défauts, raison de la présence résiduelle du Mal dans le Monde, qui est leur faute et qu'Allah seul a le droit de punir. Tout nouveau postulant serait un usurpateur, véritable antéchrist qu'il faudrait exterminer. Et tous les prédécesseurs prophétiques ont perdu leur statut de prophète.

Ainsi, Moise fut l'Elu d'Allah pour conduire les Juifs hors d'Egypte vers la Terre promise. Dieu l'avait prévenu lorsqu'il avait pu l'entrevoir avec ses yeux comme Buisson ardent : « Tu ne me verras pas (avec tes yeux), mais tu vas m'entendre avec tes oreilles ». C'est à une interprétation analogique que se livre Sohrawardi dans le *Livre des Tablettes*, qui ne craint pas d'utiliser librement des concepts issus de la christologie, comme le Père, le Saint-Esprit.

Il proclama alors ses Dix Commandements, tandis que Moise se voilait la face. Mais la tentation avait été trop forte après dix ans d'errance, il ne put résister à son désir passionné de « voir » la terre promise, et Dieu punit cet homme de peu de Foi en le faisant mourir à deux pas de la frontière,(mais laquelle ?), alors que des guetteurs apercevaient la terre promise aux Hébreux « (de) et (par) » Dieu (Jéhovah, YAHVE), nom qui veut dire ou plutôt écrire, car, s'Il avait voulu le dire, il l'aurait dit, n'en doutez point. : « Celui dont on ne peut dire le nom » et qu'on ne saurait donc appeler ni Dieu ni Allah, God ou Goth, ni même Jehova ou Vishnou, sans se contredire gravement : mais oublions ce détail, aussi ridicule que tous les Propos ironiques et décadents de tous ces blasphémateurs qui critiquent les faits avérés par Allah et ne sont que des apostats à châtier sans pitié. Ils connaissaient la vérité du Coran divin, et c'est de leur propre volonté qu'ils ont mal obéi et refusé la liberté de suivre la voie (*Shari'a*) que Dieu leur avait accordé, en préférant cette inquiétante liberté du mal ou pour le mal, de vouloir le

mal pour le mal (si cela était possible : ce qui est dénié à Saint- Genet comédien et martyr, par Jean-Paul Sartre), évoquant Hybla, Lucifer, Caïn, ou Judas.

Jésus avait été envoyé comme porte-parole de Dieu, mais son peuple hébreu ne l'a pas reconnu, l'a trahi, et s'est débarrassé de lui. Ce rejet fait de lui un prophète haï, inécouté sur le passage duquel la foule raillait « A mort, Jésus de Nazareth, Roi des Juifs ». C'est un ex-prophète, dont le rejet a pour but d'annoncer en creux la nécessité de la venue du suivant (comme Saint-Jean Baptiste) et dernier prophète : Muhammad.
Dans cette téléologie orientée depuis l'origine des traces des sandales des premiers compagnons du prophète « prophète », à proprement parler, du premier prophète jusqu'au retour des vrais musulmans qui inscriraient leurs pas à leur tour dans les traces léguées par les premiers compagnons du prophète.
Dans cette perspective, on peut comprendre que le Dieu unique n'ait plus finalement qu'un seul prophète, « son » prophète Mohamed, qui est le seul, prophète et rahz'ul. Cette dernière interprétation est la plus répandue, notamment dans la mouvance wahhabite jusqu'au salafisme.
L'équivoque de l'origine est à l'origine des équivoques, qui ont suivi le dé-clin de l' « origine », dès l'origine, en un clin d'œil. Littéralement, il n'y aurait plus qu'un seul prophète, qui abolit par sa présence la coexistence rationnelle des modèles- concurrents et rivaux entre eux. Jésus collabore à l'occasion avec l'occupant romain (presqu'autant que le contraire), et cela autorise les juifs de le tuer.
Symboliquement, par procuration au procurateur romain, mais non pas historialement, ni factuellement. Comme en concluait Gilles Deleuze, « Le modèle bascule avec la copie », qui est notre refrain dans la présente étude. Et si Jésus et ses prédécesseurs basculent dans une quasi-insignifiance, c'est Mohammad lui-même qui devrait choir, le Prophète en soi de Dieu- Allah, « son» prophète à Lui seul, Lui qui n'est vraiment Dieu que parce qu'il a un prophète pour le dire plus Abraham, et qui tomberait dans l'Oubli comme Agar, mère d'Ismahil, sans ce supplément d'origine, sur lequel nous reviendrons comme à la matrice de l'Islam.

Cette Imagination active est le feu que Dieu fit jaillir (coran 56/70), c'est-à-dire les connaissances secondes et les souffles sacro-saints auxquels vous parvenez à partir des connaissances premières et innées : « Est-ce vous qui faites croître cet arbre, ou bien est-ce nous qui le faisons croître ? » (Coran 56/71). « Nous avons fait naître un arbre qui émerge du mont Sinaï » (Coran 23/20).
Le Mont Sinaï, c'est l'horizon intellectif, celui des pures intelligences. L'arbre produit

de l'huile, c'est par lui que l'on se procure l'huile des purs intelligibles, et cette huile met l'âme en état d'accueillir les fulgurances sacro-saintes, à subir l'embrasement de la lampe de la certitude. Et la présence de feu de la *Sakina*.

Car les sciences divines sont le pain de l'âme, comme elles sont le pain des Anges, auquel on fait allusion. Et c'est à cet arbre, l'Imagination intellective, que se réfère le verset 24/35 : « Un arbre béni, un olivier, qui n'est ni de l'Orient, ni de l'Occident ».

Ni oriental, c'est-à-dire ni purement intellectif, ni occidental, c'est-à-dire ni purement matériel. Et cet arbre, c'est l'arbre même de Moïse, le Buisson Ardent dont il entendit l'appel dans la Vallée bénie, lorsqu'il dit : « J'aperçois un Feu du coté du Sinaï » (Q28/30).

C'est à ce même arbre que font allusion les mots du verset 24/35 : « S'enflammant sans même qu'un Feu l'ait touché ». Ce Feu flamboyant, c'est le père sacro-saint, l'esprit *Saint*, et c'est le feu même qui proclame : « Béni soit celui qui est dans le Feu », c'est-à-dire « Bénis soient ceux qui se sont conjoints à Lui », et « Bénis soient ceux qui sont autour du Feu » (Q27/8), c'est à dire les fidèles d'amour qui observent attentivement le Feu.

En revanche, lorsque l'Imagination active (ici la fantasia) se jette sur les choses qui tombent sous les sens, et passe sans cesse d'une chose à une autre, elle empêche l'âme de percevoir les intelligibles, et porte en celle-ci le trouble et le dérèglement. Elle est non plus l'arbre béni, mais « l'arbre maudit » (Q17/21). C'est elle qui mélange et confond les choses, trouble et nature les choses authentiques. Elle est, comme le dit un autre verset : « pareille à un arbre mauvais, déraciné de la surface de la terre, manquant de toute implantation » (Q14/31), parce qu'elle est sans cesse en mouvement, instable.

Cet Intellect Agent et Imaginatif (ce phantasme), c'est la montagne qui s'interpose entre le monde intellectif (le monde des pures Intelligences) et nos âmes. Ne vois-tu pas que lorsque MOÏSE demanda la vision, il lui fut répondu : « Tu ne me verras pas. Cependant regarde vers la montagne. Si elle reste immobile à sa place, tu me verras » (Q7/139)

Aussi la révélation sacro-sainte surgit sur le monde imaginaire de la fantasia, et elle écrasa cette montagne interposée, comme le dit la suite du présent verset : « Lorsque son seigneur se manifesta sur la montagne, il la broya et l'aplatit, et MOÏSE tomba foudroyé » (Q7/139). Toutes les théosophies mystiques ont leurs secrets pour approcher l'UN.

Dans le Livre « *des Temples de la Lumière* », Sohrawardi décrit l'Imagination visionnaire, surtout dans « *Le Septième Temple* ». Entraînée par le jeune et la prière, l'Ame se conjoint alors avec son Père sacro-saint et reçoit de lui les hautes connaissances.

Elle se conjoint aussi avec les Ames motrices des Sphères célestes (Anges célestes), lesquelles sont aussi bien conscientes de leurs mouvements que des conséquences inhérentes à ces mouvements. Elle en reçoit des connaissances Secrètes, tantôt en songe, tantôt à l'état de veille, de la même façon qu'un miroir reçoit l'image de la chose placée en face de lui.

Il arrive aussi que l'âme contemple quelque chose des pures Intelligences. L'Imagination active en configure une image imitative, et cette image se réfléchit dans le sensorium, de la même façon que du sensorium les images se réfléchissent dans le Trésor de l'Imagination représentative. Le visionnaire contemple alors des figures merveilleuses, avec lesquelles il s'entretient confidentiellement.

Ou bien il entend des paroles proférées, sans voir la personne qui les profère. Ou bien se montre à lui une réalité du monde du mystère, et il arrive que l'apparition semble monter et descendre. L'apparition est une imitation. Certains songes sont également une imitation imaginative de ce que l'âme contemple dans le monde spirituel pur.

Il est fait allusion aux songes authentiques et vrais, non pas des rêves incohérents qui résultent des facéties du démon de *phantasie*. Il arrive que les âmes ayant éprouvé la *théosis* soient ébranlées d'une émotion sacrale. Alors se lève sur elles l'aurore de la lumière divine.

Comme on peut constater que la pièce de fer, rougie au feu, est devenue sensible au feu par son contact avec le feu, et qu'elle accomplit alors la même action qu'accomplit le feu, ne soyons pas étonnés si, lorsque se lève sur une âme la lumière de l'Orient mystique, et qu'elle est illuminée et embrasée par la lumière divine, alors les créatures lui obéissent comme elles obéissent aux êtres sacro-saints.

Parmi les pèlerins de l'Orient mystique, il y a des hommes dont la face est tournée vers leur « Père sacro-saint ». Remarquons une fois encore que Sohrawardi n'hésite pas à utiliser les termes de la christologie bannis par l'Islam officiel, choix qu'il justifie par l'identité d'un principe originel. Alors se montrent à eux certaines splendeurs sacro-saintes, comme annonça la visite de l'hôte qu'entourent les éclairs.

La guidance divine atteint le groupe d'élus qui, les mains ouvertes, attendent la provende céleste. Lorsque les yeux s'ouvrent, ils rencontrent Dieu, enveloppé du manteau de l'inaccessible magnificence.

La méthode est indiquée comme prophétologie, et devant confirmer sur un mode gnostique la vérité du message en forme de paraboles de tous les prophètes.

Il est dit dans le Coran: « Nous nous servons de ces paraboles pour le commun des

hommes ; ne les comprennent que ceux qui savent » (24/49)

La révélation littérale est confiée aux prophètes, tandis que l'herméneutique spirituelle symbolique et l'explication sont confiés à la Suprême Epiphanie, celle du Paraclet, toute Lumière et tout Esprit, ainsi que le Christ l'a annoncé, là où il a dit : « Je vais à mon Père et à votre Père, pour qu'il vous envoie le Paraclet qui vous révèlera le sens spirituel ». Et il a dit encore : « Le Paraclet que mon Père vous enverra en mon nom vous enseignera toutes choses » (Ev.de Jean, 14,26)

Il n'est pas douteux que les êtres de lumière du *Malakût* descendent pour venir en aide à ceux qui sont dans la détresse, que les rayons de lumière du monde sacro-saint se déploient sur eux, et que la voie vers Dieu s'ouvre à celui qui frappe à son seuil, ainsi que nous l'annonce l'extase survenant en éclair au cours de certaines nuits où souffle un vent de tornade. Seigneur notre ! Accorde nous d'agréer à ton Décret. Fais de la chevalerie spirituelle notre parure distinctive, et de l'Orient de la Lumière la voie qui soit notre. Le Livre du « *Rayon de Lumière* » ou La Lumière de Gloire analyse les perceptions visionnaires.

Les grands prophètes comme Idriss, Abraham et Mohammed, ainsi que d'autres personnes encore, eurent connaissance des hautes réalités spirituelles sans l'aide d'aucun maître humain. Rien d'étonnant à cela. Tout le monde reconnaît que les hommes diffèrent entre eux quant à la rapidité de la pensée.

Il y en a qui ne tireraient aucun profit de la méditation prolongée ; ils ne comprennent rien, étant complètement stupides. On peut donc admettre qu'il y en ait qui possèdent une promptitude de conception d'une telle force, qu'ils atteignent en un temps très bref un grand nombre de connaissances. Il n'est point étonnant non plus que les prophètes exercent des actions extraordinaires, telles que produire des tremblements de terre, des éclipses, guérir des malades, soumettre les bêtes de proie et les oiseaux, car on sait fort bien que le corps obéit à l'âme, et que la manière cosmique obéit aux Essences immatérielles.

Ne constate-t-on pas comment le corps s'échauffe, lorsqu'il subit l'effet du courroux de l'âme ? Les imaginations ont, elles aussi, leur influence, car il arrive que, par suite de ce que leur représente leur imagination, les hommes se laissent choir d'une grande hauteur. Puisqu'il en est ainsi, il n'y a rien d'étonnant dans le cas de quelqu'un dont l'âme est illuminée par la lumière de l'Être divin et par le Plérôme suprême, et si en raison de cette lumière dans son âme, son appel est entendu le mieux possible.

Sache aussi que les *Animae* célestes possèdent connaissances et fonctions régulatrices générales de ce qui, en ce monde-ci est l'effet résultant des différents aspects que présentent successivement les Sphères célestes qu'elles animent respectivement. Or, nos

âmes humaines ne sont pas coupées des *Animae* célestes. Le seul obstacle qui nous empêche de nous conjoindre à elles, ce sont nos attaches avec les facultés organiques du corps.

Pendant le sommeil, lorsque l'âme est assez forte pour ne pas souffrir passivement les obsessions des sens, chez des épileptiques ou hypocondriaques, ou bien chez les Prophètes ou certains Amis de Dieu, lesquels se fraient la voie par les Exercices spirituels, par la réforme des mœurs,…etc, de sorte que leur âme se trouve en correspondance parfaite avec les parfaites, avec les *Animae* célestes, ou encore à cause de certaine faiblesse de leur constitution physique, comme chez certains prêtres prophètes. Comme chez les enfants et les âmes étaient particulièrement aptes à cette contemplation, parce que leur intellect rationnel est moins dominant que chez les hommes, bref, pour leurs âmes, il se produit, soit pendant le sommeil soit à l'état de veille, une libération des attaches avec l'organisme physique du corps.
Dans cet état, elles reçoivent en elles les empreintes des *Animae* célestes, à la façon dont un miroir où il n'y avait aucune image, reçoit les images d'un miroir placé vis-à-vis.
Si la perception visionnaire des formes immatérielles leur est possible, quelque soit la forme qui se manifeste dans le sensorium, cette forme y est vue et contemplée comme objet de perception directe et immédiate, quelle que soit la provenance dans le sensorium ; et l'imagination représentative en reçoit l'image, comme un miroir reçoit l'image d'un miroir placé vis-à-vis.

L'Imagination active est perpétuellement en transfert d'une forme à une autre, avec instabilité. L'Imagination active imite en images correspondantes. Chez celui qui est de tempérament sanguin, elle imite par des choses de couleur rouge. Pour celui chez qui le phlegme prédomine, elle imite par la neige, elle imite par la pluie, lorsque l'âme a une représentation d'une réalité suprasensible, il arrive qu'elle se rétracte et disparaisse sans trace. Mais il arrive aussi que cette représentation suprasensible illumine comme une lumière se levant à l'Orient.

Sur l'Imagination active, et que l'image se communique de celle-ci au sensorium, lequel en a alors une perception visionnaire directe. Il arrive aussi que l'Imagination active libère tout cela, et le transpose en quelque chose d'analogue, voire en quelque chose de contraire. Si cela se passe en songe, il y aura besoin d'une interprétation. Si cela se passe à l'état de veille, il y aura besoin d'une herméneutique des symboles. Il arrive même qu'un rapt prodigieux ravisse l'âme jusqu'au monde du mystère. Dans le senso-

rium tombe une lumière plus resplendissante que le soleil, et une grande douceur l'accompagne. Cette lumière resplendissante devient peu à peu chez les âmes un *habitus*, de sorte qu'elles la rencontrent chaque fois qu'elles le désirent et s'élèvent par elle au monde de la Lumière.

Henry Corbin met en évidence la nécessité de reconfigurer la cartographie de l'Esprit, sans dissocier la philosophie d'une métaphysique de l'imagination. Cette exigence, les platoniciens de Perse la partagent également, et plus particulièrement Sohrawardi, qui voit dans l'imagination certes la faculté créatrice, mais également la faculté prophétique en chacun. Deux points sont essentiels pour comprendre le platonisme de Perse :

1) La connaissance *ishraqi* relève d'un double régime de l'Intellect et de la Révélation.

2) La faculté qui permet d'assumer pleinement la connaissance *ishraqi* n'est autre que L'imagination active, ou encore i*maginatio vera*, puissance créatrice, éthique, noétique.

Chez Sohrawardi, l'imagination est l' « agent » de la noèse, « […] peut aussi se présenter comme le plus fervent allié de l'intellect, en devenant « un organe de pénétration dans le monde intermédiaire qu'est le monde imaginal, où le spirituel prend subtilement corps et où le corporel se spiritualise »[266]. Ainsi que conclut Henry Corbin au terme de ses recherches qui se parachèvent avec *l'Archange empourpré*.

Certes, l'imagination peut se laisser manipuler par les perceptions sensibles et se livrer aux « séductions de l'estimative » ; Mais elle peut aussi devenir la meilleure alliée de l'intellect. Or, il n'en est rien. L'imagination est ce qui propulse l'intentionnalité, (ou anima, l'âme), au cœur de l'événement qui se passe en réalité.

En ce sens, refuser d'utiliser la faculté imaginale, c'est se priver du monde de l'entre-deux, où le réel, dans toute sa concrétude comme dans sa spectralité, advient « C'est manquer cette dialectique du visible et de l'invisible, de l'intelligible et du sensible ».[267]

L'imagination Sohrawardienne ne relève donc pas de la connaissance représentative mais de la connaissance « prudentielle » qui nous met en (quasi)-présence du monde dans son intégralité, tel qu'il se donne à voir et tel qu'il se cache : « Sohrawardi s'est donc appliqué à garantir le statut ontologique propre du *mundus imaginalis*, parce que si ce monde disparaît, si l'on en perd la trace, il sait fort bien que ce sont toutes les vi-

[266] Sohrawardi, Le Livre des Tablettes, présenté par Henry Corbin, L'Archange empourpré, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1979, p. 96.
[267] Fleury, imagination, imaginaire, imaginal, Paris, éd. P.U.F, 2006, p. 20.

sions des prophètes, toutes les expériences visionnaires des mystiques, tous les événements de la Résurrection, que c'est tout cela qui perd son lieu ».[268]

A partir de la tradition néo-platonicienne, Sohrawardi met en place une imagination agente qui n'est pas sans nous rappeler l'*imaginatio Vera* étudiée par Alexandre Koyré chez Paracelse et Jacob Böhme, qui distingue la fantaisie de l'Imagination et la définit comme l'activité intellectuelle libérant l'âme de son attache avec l'organisme physique et lui permettant d'advenir en tant que telle-autrement dit, de partir à la conquête du Réel et d'une liberté comme fidèle à sa Foi. En effet, avoir conscience de la vérité et de la réalité des « formes imaginales » ou encore des images dites « métaphysiques », c'est vivre la doctrine comme avènement de l'*anima*. Le monde imaginal est ce lieu de médiation où l'âme découvre son destin renaissant.

Henry Corbin a rédigé, ainsi que nous l'avons annoncé, une Charte de l'Imaginal, prélude à la 2éme édition de : « *Corps spirituel et terre céleste* »[269], où il condense sa thèse de l'urgence d'une philosophie de l'imaginal.

Pour défendre l'accès à la réalité, à « plus-de-réalité » contre la tradition occidentale la plus nihiliste à réduire la part de l'imagination, ceux qui devraient renoncer à leur monopole de la Raison au profit d'une philosophie de la fiction narrative qui dépasse le dilemme mythe ou réalité pour ne pas manquer le véritable « schéma de l'Être et du Connaître ». Pour Henry Corbin l'Imagination active ou agente n'est donc nullement un outil à secréter de l'imaginaire, de l'irréel, du mythique, de la fiction : « Et c'est pourquoi il nous fallait absolument trouver un terme qui « différenciât radicalement de l'imaginaire l'i*ntermond*e de l'imagination. La langue latine est venue à notre secours, et l'expression *mundus imaginalis* est l'équivalent littéral de l'arabe *'âlam al-Mithâl*, en français le monde imaginal, terme-clef sur lequel nous hésitions lors de la première édition de ce livre. Les termes latins ont l'avantage de fixer les thématisassions, en les préservant des traductions aléatoires.

Ce terme-clef, *mundus imaginalis*, commande tout le réseau des notions s'ordonnant au niveau précis de l'Être et du Connaître qu'il connote : perception imaginative, connaissance imaginative, conscience imaginative. Alors que nous constatons, en d'autres philosophies ou spiritualités, une défiance à l'égard de l'image, une dégradation de tout ce qui ressortit à l'imagination, le *mundus imaginalis* est en quelque sorte ici l'exaltation, parce qu'il est l'articulation en l'absence de laquelle se disloque le schéma des

[268] Henry Corbin, l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990.p.136.
[269] Henry Corbin, Corps Spirituel et Terre Céleste, Paris, éd. Buchet-chastel, Paris, 1979, p. 8.

mondes »[270].

Il est possible de qualifier cette période de « Renaissance Perse », avec les prémisses d'un Humanisme néo-platonicien de Perse, en plein Moyen -Age chrétien. Cet humanisme avant l'heure porte la marque de l'affrontement entre Ghazali et Sohrawardi.

Cet affrontement se conclut par une rupture de paradigme, presque de révolution platonicienne, d'avec la pensée Ghazalienne, qui faisait prévaloir la certitude ultérieure sur toute noèse. Sohrawardi s'interroge différemment sur le fait prophétique en s'inspirant de la pensée néo-platonicienne. Pour Sohrawardi, la sagesse grecque n'est pas à opposer aux lumières de la prophétie, puisqu'elle émane directement de ce qu'Henry Corbin appelle la « Niche aux lumières de la Prophétie ».[271]

Cette rénovation, ou plutôt revivification de la pensée par Sohrawardi, c'est *l'imaginatio vera*, seule apte à faire dialoguer ensemble le régime de la Révélation et celui de l'Intellect. La Renaissance de Persépolis, selon Sohrawardi, repose sur trois éléments : un mouvement de rénovation intellectuelle et spirituelle ; l'appel à un retour aux textes des anciens ; et, derrière la figure de l'exilé occidental cheminant vers son Orient- l'avènement d'un Homme nouveau. : « Ce monde intermédiaire qui en propre celui de la conscience visionnaire, Sohrawardi le désigne de différents noms. C'est le « huitième climat » par rapport aux sept climats que totalise la géographie classique. C'est le « climat » que désigne le terme persan forgé par Soravardî : *Nâ-kojâ-âbâd,* le pays du Non-où, non pas une utopie, mais un pays réel, un espace réel, qui cependant n'a ni lieu ni endroit dans aucun climat du monde perçu par les sens externes ».[272]

Sohrawardi a été exécuté à Alep surtout parce qu'il considérait qu'il y a quelque chose qui ne se clôt pas avec le Prophète et l'acte prophétique. La prophétie législatrice est close, mais quelque chose continue après et demeure ouverte sur l'avenir, quelque chose à quoi s'alimente toute une spiritualité qui refuse justement une religion de la loi, pratiquée indépendamment de son interprétation ésotérique *(haqiqat*), ou herméneutique de l'imam.[273]

Avec Sohrawardi, il y a cette idée, proche du shi'isme, selon laquelle, si le cycle de la Révélation est clos, le cycle de l'inspiration et de l'Interprétation ne l'est pas, et que ce mouvement est l'objet même d'un acte philosophique ; et partant, Sohrawardi a en

[270] Hery Corbin loc.cit.
[271] Henry Corbin, Histoire de la philosophie islamique, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio-Essais, 1994, p.285-305.
[272] Henry Corbin, l'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990, p.135.
[273]Henry Corbin, En Islam Iranien; Aspects spirituels et philosophiques, t.1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 14.

charge de poursuivre la parole divine, ou du moins de l'interpréter.
Ce que les *Foqahas* sunnites d'Alep récusent, c'est cette *falsafa*, philosophie désireuse de mettre en péril la lecture littéraliste ou intégriste du message divin par le détour d'un Secret ou d'une vérité qu'il recèle. Sohrawardi est le shaykh al-ishraq, soit le Maître de l'Orient, ou de l'illumination. On ne peut être illuminé sans s'illuminer soi-même.

Comme le remarque Christian Jambet, dans son Introduction au « *Livre de la Sagesse Orientale* », de Sohrawardi : « La Lumière se tourne alors vers son Seigneur et y découvre son origine. Le foyer intime de chaque lumière est son Autre, totalement, radicalement distinct de lui comme le réel diffère de sa manifestation. Mais exprimer cette altérité de la Lumière des Lumières ne se peut que dans l'acte d'indépendance où chaque lumière exprime, de façon limitée l'illimité, ou plutôt à la façon dont un infini exprime de façon singulière l'infini qui s'est porté à une puissance infinie »[274].
Pour Sohrawardi, il existe une Lumière supérieure à toutes les lumières, principe de toute unification et de toute unité, et c'est elle qu'il identifie au *tawhid* divin, le *tawhid* étant précisément ce qu'on nomme l'unification de l'unique, soit la création comme intégration du divin et de l'être.

Ce nouvel Homme, moitié philosophe, moitié mystique doit faire l'expérience existentielle de l'Illumination, qui ne s'apprend pas dans les traités philosophiques. C'est ce méta-philosophe renaissant, seul, qui pourra dire la vérité de la science divine. Vu le risque politique et le caractère presque ineffable de l'Illumination, Sohrawardi en vient à expliquer qu'il est nécessaire d'inventer un nouveau style d'écriture ésotérique cryptée, uniquement compréhensible par ceux qui allient ce double profil, de philosophe et de mystique. Citons-le : « Quant à nous, nous avons rédigé dans un livre ce que Dieu nous a révélé en particulier de ces sublimes sciences, ce dont une vue d'ensemble avait été donnée, certes, par nos devanciers, mais qu'il nous fut accordé à nous de déployer en détail dans notre livre « *La Théosophie orientale* ». Nous avons même inventé pour ce livre une écriture spéciale, afin que nul n'en puisse prendre connaissance hormis celui qui aura été agréé par le Mainteneur du Livre, après que ce dernier aura constaté qu'il satisfaisait aux conditions requises. Celui à qui Dieu ne donne pas de lumière, quelle lumière aura-t-il ? »

Chez Sohrawardi, la connaissance donne à voir, elle prend la figure de quelque chose.

[274] Christian Jambet, Livre de la Sagesse Orientale de Sohrawardi, Paris, éd. Verdier, 1986, p. 16-17.

Une vision n'est donc en rien le signe d'une hallucination, ou d'une illusion chimérique, mais bien au contraire le signe que l'on se rapproche de la Vérité, qu'on est sur la bonne route, celle qui chemine de l'occident matériel en orient spirituel, ou encore celle qui va vers le « lever du soleil », vers *l'aurora consurgens*, comme le souligne Henry Corbin, et c'est le lieu d'une *cognitio matutina*, d'une connaissance des choses « à leur Orient ».[275]

On voit figurer devant soi le niveau, le seuil de connaissance que l'on a atteint, et c'est cela un « Ange » : ce n'est pas un mirage, c'est la figuration de ce que l'on connaît, presque un « chiffre », presque une équation qui dit le seuil de connaissance auquel on est parvenu. C'est un message communiqué par Hermès comme herméneute pour une herméneutique de l'Imam.

Pour mieux comprendre ce qu'est une « vision personnelle », ou une « forme imaginale », ou un « événementde l'âme », il faut se rapporter au récit de *l'exil occidental*, ou bien au récit de l'*Archange empourpré*, le récit étant le mode narratif qui conte l'avènement de la connaissance, le noème dans la noèse, dans la « vision » qui lui est indissociable. Le récit visionnaire chez Avicenne, Ibn 'Arabî et Sohrawardi, c'est la connaissance formulée existentiellement.

Notons que c'est bien le même Ange que le philosophe vient à rencontrer dans ces trois récits, à savoir l'Ange Gabriel, maillé de couleur verte, l'Esprit Saint, ange de la Révélation et de l'Intellect Agent. En outre, ange de l'Humanité et « père de la race humaine » ; Gabriel est le virtuose consacrant *l'imaginatio vera*. Le Prophète, le philosophe et l'ange « partagent » donc cette même puissance noétique, éthique et créatrice.

La philosophie renaissante de Sohrawardi accouche d'un Homme nouveau, et met en scène une exigence d'humanité nouvelle (volonté proche du Surhomme chez Nietzsche). Connaitre son Ange, son Seigneur, qui n'est pas une allégorie, c'est le fait de voir sa propre connaissance « figure », et transfigure.

Insistons au demeurant sur le fait que la vision de l'imagination agente ne nous donne pas accès à une région irréelle mais, au contraire, comme le souligne Corbin, elle spiritualise le corporel et corporalise le spirituel, à « une région et à une réalité de l'Être qui, sans elle, nous demeurerait fermée et interdite ».[276]

Ce que l'Imagination agente a en charge, c'est la revivification des mondes- sensibles et intelligibles -dans la mesure où elle les articule et crée une médiation possible entre eux. Si l'imagination agente est exilée du champ de l'Être et du Connaître, c'est alors pro-

[275] Christian Jambet, Le Livre des Tablettes, loc.cit. .
[276] Henry Corbin, Corps spirituel et terre céleste : de l'Iran mazdéen à l'Iran shî ite, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1979, p.8.

prement l'homme qui sera exilé du monde, infirme albatros. Le monde « paraît» à celui qui sait dévoiler les dimensions, les multiplicités singulières pliées dans une nature où l'Être aime à se voiler, et se cacher, ses racines intelligibles, et derrière le manifeste saisir le caché.

L'image paroxysmique de ce découvreur n'est pas exactement le philosophe ou le prophète, mais celle du « Sage parfait », ou du Mage de l'ancienne Perse comme Zoroastre, qui sait régler son exercice intellectuel, philosophique, sur l'expérience prophétique autrement dit, qui sait modeler près de son tombeau vide, son savoir philosophique sur l'expérience visionnaire du Prophète que l'on nomme la « nuit du *Mi'raj* », soit la nuit de son ascension céleste ou encore de son voyage nocturne.

En fait, c'est la même vision mais formalisée différemment selon qu'elle est appréhendée par le Prophète ou bien par le philosophe qui est définie par Sohrawardi lorsqu'il décrit le « buisson ardent » ou la vision archangélique »[277], qui nous convoque avec ses « yeux de feu » dans la lueur éclatante de nos yeux, ce miroir parfait.

Pour conclure sur l'instance spécifique de l'imaginal dans la philosophie soufie de l'Islam, nous considérons que le corpus constitué par Henry Corbin et Christian Jambet est tout à fait précieux, voire incontournable. Les recherches d'Henry Corbin sont éclairantes sur *l'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, les *Récits Visio-nnaires d'Avicenne*, *l'Archange empourpré* de Sohrawardi, *L'Histoire de la Philosophie Islamique* et *En Islam iranien*.

Tout autant que les parutions de Christian Jambet sur *l'Ange, La logique des Orientaux, la Résurrection d'Alamût, l'Acte d'exister chez Mollâ Sadrâ*. Ces deux séquences d'œuvres théoriques ont constitué pour nous un « organon », et un corpus solide pour dégager le concept d'Imaginal dans la philosophie islamique d'Iran, dont l'emploi ouvert aurait peut-être pu éviter la sclérose de la civilisation islamique par les *Fuqahas* (Docteurs de la Loi) pendant des siècles, en supplément de l'impérialisme arabe et occidental.

Cette auto-production d'images surréelles, transcendant les données des sens et les constructions abstraites, nous met en présence d'un imaginaire qui ne se réduit plus à un redoublement. Du monde empirique, dégradé par les combinaisons associatives. L'imaginal agent constitue une métaphysique qui fonde la possibilité pour les images, de nous mettre en « présence », de nous présenter dans l'instant présent un autre monde métempirique.

[277] Ibid., p. 11.

Tel est l'enjeu de la notion d'imaginal, par laquelle Corbin peut distinguer les productions d'une imagination imaginale, visionnaire, irréductible à sa fonction reproductrice. En outre, il ne faut pas oublier que les dites recherches sur l'Iran shî'ite s'articulent elles-mêmes avec la problématique de Martin Heidegger, dont Henry Corbin fut un des traducteurs et commentateurs. Nous rappelons cette fonction charnière de trame que constitue pour nous cette double articulation de l'imaginal soufi (*'âlim al-Mithâl*) et la reprise par Heidegger du concept d'imagination et de schématisme transcendantal, telle qu'elle est exposée dans sa lecture magistrale du *kantbuch:* « Kant et le problème de la Métaphysique », en 1929, avec les précisions ultérieures sur la mimésis, l'aléthéia et la poiésis.

Nous renvoyons à la lecture suivie de l'Image et du masque mortuaire entreprise précédemment. Nous allons résumer la généalogie de l'Imaginal, que nous avons pu esquisser dans les chapitres précédents.

Le *mundus imaginalis*, qui est au cœur de la restitution de la pensée d'Ibn Arabî, remémore, récapitule et synthétise d'abord toute une métaphysique figurale des mondes intermédiaires, telle qu'elle avait été inaugurée autour de Plotin. S'envisage alors l'idée d'une métaphysique de l'imagination qui nous montrerait en quoi la réalité du monde imaginal est essentielle pour comprendre la réflexion humaniste de la philosophie orientale. Corbin a renouvelé la théorie de l'imagination transcendantale, tant individuelle que sociale, en nous apportant le concept d'imaginal, déjà utilisé en sciences humaines, pour mieux problématiser et conceptualiser la question des images collectives transhistori-ques latentes à une société.

La valeur de l'imaginale relève de sa double approche :

a) Herméneutique :

En ce que l'imaginal est requis au terme d'une démarche d'interprétation de textes dont le sens noétique, et l'interprétation de ce sens, se déploie selon une spatio-temporalité narrative et symbolique qui présuppose un inter-monde d'images donatrices de sens transcendant.

b) Phénoménologique :

En ce sens que Corbin se propose de rendre compte de la réalité ontologique de ce monde intermédiaire par une méthode phénoménologique. Paradoxalement, l'imaginal n'est pas d'abord posé comme un mode d'être de l'Absolu, mais comme un palier de représentations mi-sensibles, mi-intelligibles pour une conscience. C'est le conflit des deux mers, la mer des sens et la mer de l'intellect.

Il se présente bien comme le corrélat noématique d'une description de conscience qui ne se limite pas à la perception naturelle, mais intègre des modes de donation surnaturels.

En systématisant cette conception de l'imaginal, Corbin a également permis de ressaisir le débat ouvert par la pensée de Kant, Schelling et Fichte sur l'imagination transcendantale, renouvelée par Heidegger dans le *kantbuch*, et dans son sillage autour de Jacques Derrida concernant l'économimésis, et autour de Kostas Axelos, penseur du Jeu du Monde.

Pour Kant, la distinction d'une imagination créatrice transcendantale (*bildungskraft*) est rendue nécessaire par sa critique générale d'une théorie empiriste de la connaissance, dans la *Critique de la Raison pure*. Or, le problème central pour Kant est moins d'abord celui de l'origine des connaissances que de la nécessaire médiation entre une réceptivité pure de la sensibilité et une spontanéité intellectuelle attribuée à un entendement a priori. Mais pour Kant, le schématisme n'est pas qu'une médiation imageante : il se rapporte bien à un pouvoir propre d'une imagination productrice, instauratrice a priori d'une synthèse sensible.

Dès lors, pour que l'imagination transcendantale puisse conditionner la perception, c'est-à-dire l'identification et la conceptualisation du monde empirique, elle doit être dotée de fonctions spécifiques qui lui confèrent un rôle prééminent dans le processus d'une représentation objective du monde. C'est pourquoi l'imagination transcendantale devient, pour Kant, la faculté d'auto-affection du sujet logique, de spatio- temporalisation de l'entendement, arrachant les Formes intellectuelles a priori à leurs intemporalités et universalités abstraites.

La spatio-temporalité de l'activité noétique de l'âme n'étant ni le seul effet d'une affection externe ni un effet de la sensibilité pure, faculté passive de réceptivité, elle ne peut résulter que d'un pouvoir spontané de représentation supra-empirique.

En livrant ainsi une intuition pure d'une expérience possible du sensible, l'imagination transcendantale préfigure et pré-ordonne le divers afin qu'il puisse être reconnu et prendre sens. C'est la pratique des Derviches tourneurs et des Soufis qui peut y prédisposer.

Et cela si Kant, finalement, dans la seconde édition de la *Critique de la Raison pure*, a reculé devant le saut d'une « « fantastique transcendantale ». Dans la mesure où cette synthèse de l'imagination lui apparaît bien comme un « art caché dans les profondeurs de l'âme humaine et dont il sera toujours difficile d'arracher le vrai mécanisme à la nature », il n'en reste pas moins qu'il a commencé à élever l'imagination productrice au rang d'un pouvoir figuratif de construction du réel, qui s'émancipe de toute mimésis reproductrice.

On peut même considérer, après coup, que la conception de l'imagination transcendantale, (qu'elle soit celle du schématisme ou celle de la symbolisation dans le rapport entre l'imagination et la pensée rationnelle réflexive) ne trouve pleinement son sens que sur fond de cette idée d'imaginal.

Pour Corbin, la métaphysique visionnaire (même si elle implique une intuition intellectuelle des Idées (ce que Kant refusa) permet précisément de comprendre la puissance d'une imagination créatrice consistant à produire un monde intermédiaire- mi-sensible, mi- intelligible- dans lequel parviennent à l'existence des Formes intelligibles qui s'y concrétisent pour une âme finie. Le monde spirituel imaginal est un plan de consistance d'évènements réels immanents, de visions de corps subtils qui dépassent tant le schème que le symbole.

On y voit cependant reconnue l'imagination noétique comme corrélat noématique à la réalité d'un monde irréductible aux phénomènes empiriques. C'est le noème dans la noèse, au sens de Husserl.

Les figures métempiriques de l'imagination sont ainsi les préfigurations des images matérielles et singulières qui peuvent être représentées par les yeux de chair. L'imagination créatrice anticipe l'immanence, dans ses méta-histoires et hyper-espaces, de tout ce qui peut arriver de singulier et de local dans le monde sensible.

Un plan de consistance ontophanique borde l'imaginal comme imagination transcendantale métamorphique, créative et auto-poïétique. Cette matrice du schématisme se déplie selon une esthétique et une dynamique énergétique à six facettes, pour le moins :

1- Les Idées imagées : Plotin admettra cette dimension visuelle des contenus eidétiques en les comparant à des hiéroglyphes égyptiens et en rattachant certaines images (*eikones*) à des images, dites *amalga*, c'est à dire des images vivantes, comme des statues de dieux donnant lieu à des cultes. (Plotin, Ennéades, V, 8)

2- Les images allégoriques : figures d'hypotypose présentant une certaine (re)semblance entre l'idée et l'image, au service de la pensée.

3- L'image de personnification : transposition de l'Idée dans un personnage : Don Juan, Don Quichotte, Périclès, Platon le Philosophe et Moïse le Prophète au buisson ardent.

4- Les images comme schèmes symboliques constituent la simplification d'une Idée engendrant une variété de formations particulières (Bergson)

5- Les images-archétypes : image moule capable d'engendrer toutes sortes d'images correspondant à une forme sémantique : le père et la mère, les éléments naturels (eau, feu, terre, air), utilisés notamment par Bachelard, C.G Jung, René Guénon.

6- Les objets imaginaux : projections sur des supports matériels dont les formes emblématiques servent à penser, imaginer (mandala, calligraphie, art).

Ainsi le monde sensible n'est qu'une ultime détermination de ce qui peut être actualisé, sur un plan et à un degré plus élevé dans le monde imaginal, au sens d'Henry Corbin, et de cette Chevalerie Spirituelle qu'il a recensée dans sa quête du vert Graal, et qui ressemble en grande partie au discours de l'Ordre de la Rose-Croix. Sa référence récurrente aux Sept dormants d'Ephèse et aussi en Bretagne, va dans le même sens.

On doit mentionner, outre ce recensement très français, des écoles voisines comme le Kabbalisme chrétien, et les néo-platoniciens de Cambridge, où s'effectuent les mêmes transitions : Henry More, John Smith (1618-1752), qui se réclament de Philon et Clément d'Alexandrie, avec les notions de l'Intellect agent et de son scintillement intérieur (apex mentis) de l'âme, Justin Martyre, et en outre de penseurs juifs comme Hallevi et Maimonide. Le « *Guide des Egarés* » de Maimonide s'inspire d'al Fârâbî et surtout d'Avicenne dans sa théorie de la prophétie comme résultat d'un épanchement de l'agent intellect sur l'âme passive et en puissance. La prophétie dépend d'un mélange particulier de l'intellect avec l'imagination. Maimonide met l'accent sur l'aspect psychologique de la prophétie et maintient que celle-ci diffère du rêve par son degré d'intensité plutôt que par sa nature.

L'analyse qu'il fait des Anges, fondée sur l'expérience imaginaire plutôt que sur la description répétitive de leur apparition. Il s'inspirait aussi d'Avicenne chez qui l'on retrouve la hiérarchie de l'intelligence céleste s'écoulant vers l'agent intellect et illuminant à son tour l'âme humaine.

Chez les Kabbalistes chrétiens d'Alexandrie, Philon estimait que Moïse avait contemplé les idées divines sur le mont Sinaï ; et chez Justin le Martyre, la vision prophétique de l'âme de Dieu remplacerait l'idée, que l'on trouve chez Platon, de la contemplation des Idées.

L'imagination créatrice de visions ne génère pas un autre monde, mais constitue plutôt une sorte de prévision du notre, en une fantastique transcendantale, traitée par Novalis et les romantiques allemands.

Il est constant que la structure transcendantale commune au Kantisme et au néoplatonisme se trouve dans l'imaginal conceptualisée grâce à la méditation d'Henry Corbin, sa matrice herméneutique, et sa Terre aux Cités d'Emeraude, qui s'inspire d'Ispahan. Pour Corbin, « enfermée l'imagination dans le carcan de l'imaginaire, les Ames perdent leur sens de l'orientation. Toute philosophie, qui perd le sens du monde imaginal se ferme l'accès aux évènements dont il est le lien, et sera la proie des pseudo-dilemmes ».[278]

[278] Henry Corbin, loc cit.

5) **Hallâj, la légende dorée du cardeur.**

Nous scruterons la Doctrine de Hallâj, ou selon le titre de cette œuvre monumentale de Louis Massignon : « *La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam* ».[279]
Précisons d'emblée que dans sa présentation des « *Ecrits mémorables* » de Louis Massignon, en 2009, Christian Jambet insiste sur le caractère scientifique de toute son entreprise d'études qui initie et instaure véritablement l'orientalisme.

La problématique de l'iconographie d'Hallâj se trouve rassemblée en huit miniatures pouvant servir à illustrer l'histoire de l'interprétation figurée du martyre de Husayn Ibn Mansûr Hallâj, supplicié en 922, à Bagdad. Celui qu'on appelait « Le Cardeur » est né vers 244 à Tûr dans le canton de Beiza, centre sud iranien particulièrement arabisé, son grand-père était un Iranien mazdéen, et il se répéta pour lui les gestes de la Passion de Jésus telle qu'elle figure dans le Coran.

On sait que Massignon fut le penseur des « substitutions », comme le souligne Derrida à propos de Levinas[280]. Ce discours de la substitution se rappelle d'abord depuis le fond d'une histoire abyssal. Il faudra bien un jour, d'abord pour y rappeler et entendre l'Islam, s'interroger patiemment sur bien des affinités, analogies, synonymies et homonymies, qu'elles répondent à des croisements de rencontre, parfois à l'insu des auteurs, ou à des nécessités plus profondes, quoi que déroutantes ou détournées. L'exemple le plus urgent reste en France celui d'une autre pensée de la substitution qui, sous ce nom, traverse toute l'œuvre et toute l'aventure de Louis Massignon.

Hérité de Huysmans et à travers la tradition d'une certaine mystique chrétienne (Bloy, Foucauld, Claudel, auteur de l'Otage, etc.) à laquelle Massignon reste fidèle, le mot concept de « substitution » inspire à ce dernier toute une pensée de l' « hospitalité sacrée », une référence fondatrice à l'hospitalité d'Abraham ou Ibrahim, et l'institution, en 1934, de la *Badalaya*-mot arabe qui appartient au lexique de la « substitution », ces âmes auxquelles nous voulons nous substituer « fil balaya », en payant leur rançon à leur place et à nos dépens, c'est en suppléance. Disent les statuts de la Bada laya qui inscrivent aussi en caractères gras le mot « otage » : « nous offrons et engageons nos

[279]Louis Massignon, La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam, 2 vol, Paris, 1922, rééditée 4 volumes par les Editions Gallimard en 1975, avec le concours du Professeur Henry Laoust et de Louis Gardet.
[280]Jacques Derrida, Adieu à Emmanuel Levinas, Paris, éd. Galilée, 1997, p.128.

vies, dès maintenant, en otage »[281]. Ceci renvoie à une « persécution » consonant avec Levinas, mais sur un « front de prière islamo-chrétien ».

Avec ses « substituts » ou sosies, des miniatures, elles-mêmes substituts en image peintes de sa Passion, nous le montrent condamné par le vizir Hamid, flagellé de mille coups, lapidé, crucifié, intercisé, décapité et incinéré, ses cendres jetées dans le Tigre qui déborda, en 922 à Bagdad, dans la tradition artistique de l'Islâm.

On sait, par ailleurs, ce qu'il faut penser de la prétendue interdiction coranique de la représentation des formes. Il s'agit de simples hadiths (cf. Infra « Ibn 'Arabî »), et ce qu'ils interdisent avant tout à l'artiste, c'est d'essayer de rivaliser avec Dieu, en donnant une apparence de vie, une ombre de mouvement aux vaines œuvres de ses mains, silhouettes ou figurines ; ce qui restreint donc, sans le proscrire, l'art de la miniature.

L'instrument du supplice de Hallâj tombe sous les coups d'un autre hadith, enjoignant expressément de détruire toute représentation de la croix *(salib*).

Comment les miniaturistes ont-ils tourné la difficulté ?

La plus ancienne miniature, du 18ème siècle, tirée des Attâr de Birûni, ne représente que les préparatifs de la crucifixion islamique, la flagellation, la lapidation, l'amputation des quatre extrémités, l'intercision, la crucifixion, la décapitation et l'incinération.

Une autre, du 17ème siècle, douteuse, préfère traiter le thème d'une vision traitée ici (supra), préfère montrer, auprès du tronc décapité, un flambeau qui se dresse, allumé.

Du 15ème au 17ème siècle, les artistes, pour pouvoir décrire l'exécution elle-même, dont la mise en scène dramatique attisait leur ingéniosité, jouèrent sur le mot *taslib*, et remplacèrent l'effigie, admise, d'une potence.

Nous avons ainsi cinq miniatures où la « crucifixion » d'Hallâj est transmuée en « pendaison », dont celle, arabo-persane de Birûni. Ce sont d'amples tableaux, savamment agencés, où des personnages richement vêtus en nombre variable (5,7,14,25,12 et 4), de sexe et d'âges variables, de professions diverse, s'assemblent autour du gibet et du supplicié.

A la fin du 18ème siècle, un miniaturiste afghan ose représenter Hallâj sur une véritable croix. (Mais sans tenir compte des mutilations).

Enfin, en 1887, à la fin de l'édition du Divan persan, la « Duttprad Press » de Bombay insère une lithographie grossière de la crucifixion de Hallâj, où il est représenté sous les traits d'un Jésus crucifié, avec le linge, les clous, la couronne (à demie effacée, peut-être volontairement), et sur l'échelle placée auprès pour le déclouer, un glaive, la lance, le fouet, le marteau et l'éponge.

[281] Louis Massignon, L'hospitalité sacrée, Paris, Coll spiritualités, éd. Nouvelle cité, 1987, p. 373-374.

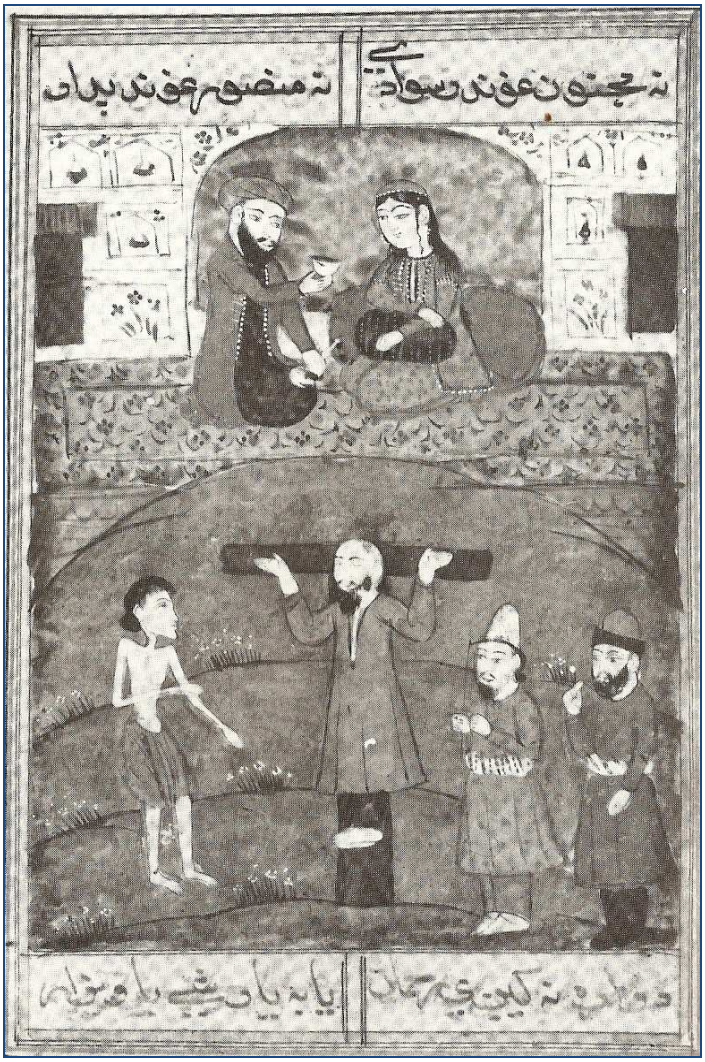


Figure 7 : l'amour profane et l'amour sacré.
En haut : Majnûn tend la coupe à Layla.
En bas : Hallaj mis en croix.
Miniature afghane du XVIII[e] siècle.

Tout le dispositif décrit pour la crucifixion de Jésus y figure. Une vague traînée de sang, de la gorge au nombril, représente plutôt l'étirement des attaches musculaires du sternum que la plaie de coté.

a) Le sang et la lettre d'Allah :

De la lettre des récits aux icônes de la crucifixion interdite, qu'est-ce qui vient ? Qu'est-ce qui va ?

Au cours d'une étude comparative des récits écrits aux images pieuses. Lors de son supplice : « Sa tête fut tranchée ; son tronc resta là, pendant deux heures du jour ; et sa tête reposa au milieu de ses mains et de ses pieds, parlant dans un langage dont on ne comprit que la fin : « Ahad, Ahad » ou Unique, Unique ».

Ensuite je vis que je m'avançai près de lui, et je vis que le sang qui coulait avait écrit sur le sol : « Allah Allah », en 84 endroits, nombre des faux témoins. Ensuite on le brûla dans le feu ».

Ce « témoignage du sang » est la preuve de sa sainteté et de son innocence. Le signe de ce sang pur se trouve ici calligraphier le nom divin Allah, 84 gouttes, nombre des faux témoins signataires de sa condamnation à Bagdad. Admettre que son sang était pur, c'est reconnaître que son supplice est assimilé à une mort dans le Djihad, au sens d'un combat intérieur pour la foi. Les Ismaéliens considéraient le sang comme radicalement impur et mauvais, d'où leur refus d'un prophète dégouttant d'un « corps noir » sur une croix (Jésus ou Hallâj).

C'est Allah qui a signé son nom et son sang, on peut le dire ainsi dans une perspective grammatologique. C'est le travail de l'écriture qui signe le nom de l'Auteur, et l'Auteur même, plutôt que l'inverse. La théorie « Séméiotiké » de Julia Kristeva s'adapte parfaitement à ce cas.

Ce parallélisme allait, depuis le début, renouveler les diverses hypothèses de substitutions imaginaires, imaginées par le Crucifié du Calvaire ; Louis Massignon considère les stations de « *La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam* » comme Imitation de la Passion du Jésus coranique[282].

[282] Louis Massignon, La passion de Hallâj, Martyr mystique de l'Islam, Paris, éd. Gallimard, 1975, Livre 1-la vie de Hallâj, p. 660-670.

b) La conformité de Hallâj à l'image coranique de Jésus.

Le coran présente Jésus dès sa naissance comme identique à l'esprit de Dieu, de qui Marie le conçut : c'est le type de la sainteté par l'union mystique, et les seuls miracles vivifiants que mentionne le Coran sont, Ibn' Arabî l'a noté, l'œuvre de cet Esprit, par Jésus. Il n'est donc pas étonnant que le public musulman de l'époque, entendant Hallâj, Lui prêcher la vie d'union mystique, ait cherché à retrouver en lui l'image et la figure coranique du Christ.

Celui-ci a donné la vie à des oiseaux d'argile miraculeusement (figure coranique de l'âme ressuscitée), guérissait l'aveugle-né et le lépreux, ressuscitait les morts (Lazare), révélait aux hommes les vivres (ressources spirituelles, pèche miraculeuse, pain et vin) dont ils se sustentaient ensuite (Cana), et ceux qu'ils cachaient dans leurs maisons (talents, générosités) ; il confirmait la Loi mosaïque, et en mitigeait, par quelques dispenses, l'observance (Coran III, 48-50).

Tous ces traits se retrouvent chez Hallâj, avec trop de détails inattendus, et suivant trop de sources indépendantes, pour que cette configuration typique s'explique par le décalque postérieur d'un faussaire ingénieux.

Servi par des anges qui lui apportent, comme à Marie au Temple, « des fruits d'été en hiver », Hallâj éteint le feu sacré des mazdéens, mission réservée au Messie ; et, venant à Jérusalem, il allume un instant les Lampadaires du Saint-Sépulcre, « qui ne s'allument qu'à l'aube suivante », le Samedi Saint.

Ces rencontres objectives s'expliquent principalement par une similitude doctrinale. C'est en méditant l'exemple du Christ coranique que Hallâj avait défini la sainteté comme une union permanente avec le KUN (Fiat) divin ; obtenant à force d'ascèse et d'humilité, cette onction croissante de grâces au-dedans. C'est ce que les générations suivantes qui l'avaient connu, ont marqué excellemment par les conformités de sa légende, circonstances et intentions jaugées.

En outre, cette simultanéité qui a survécu de Hallâj projette de nos jours plus qu'une ombre portée de ressemblance extérieure, tirée de la vie du Jésus coranique.

Le récit, par exemple, où le vizir Hamid nous est montré, se disculpant devant le condamné, comme Pilate, et où la foule des témoins à charge s'écrie : « Que son sang retombe sur nos cous ! Nos têtes et celles de nos enfants », est présenté dans une mise en scène si originale que la ressemblance n'en est que plus flagrante, avec la Passion du

Christ, cet autre supplicié volontaire de la crucifixion. Voulez-vous que je libère Jésus ou Barabbas ? Le contexte de Jérusalem présentait des similitudes avec celui de Bagdad. Les différentes hypothèses de substitution imaginées pour le supplicié du Calvaire furent renouvelées pour Hallâj[283].

Le second fondateur des Shadiliya répond par un mot célèbre de Hallâj : « c'est dans la religion de la croix que je mourrai, cela voulait dire qu'il mourrait dans sa propre religion, car il fut bien mis en croix ».

C'est comme s'il avait dit : « je mourrai dans ma religion, qui est l'Islam » ; et il précisa de plus qu'il mourrait en croix, prophétiquement, ce qui arriva effectivement.

Cette effigie typique du Jésus coranique frappée par l'histoire légendaire, Hallâj s'anime pour l'observateur comme une image extrêmement vivante du Christ réel que nous connaissons. Image originale, certes, avec son mariage, sa sécession d'avec les autres mystiques, son apostolat insurrectionnel chez les shiites qarmates et chez les infidèles, son long procès si fantasmatiquement légal.

Une figuration exquise entoure sa mort, à la manière de Piero Del la Francesca : politiciens brutaux, indécis ou sceptiques ; docteurs de la Loi corrompus, implacables ou indifférents ; disciples impuissants, peureux ou vendus ; passants émus, femmes pitoyables, cœurs fidèles. Tous sont éclairés, visités par la flamme de cette lumière centrale ; qu'ils regardent et qu'ils jugent, tout comme elle les jauge.

c) L'écriture infinie de Dieu :

Lors de son procès, l'intègre Ibn 'Attâ fut le seul dirigeant mystique à témoigner en faveur d'Hallâj, pour lequel il se fit tuer par arrachage des dents et coups de ses propres chaussures sur la tête jusqu'à ce que mort s'ensuive, quatre jours avant le Cardeur des Ames.

Razès s'était vu remettre des Ecrits d'Hallâj par un sufi de ses amis: « Il y venait chez nous, à *Dinawar*, un homme porteur d'un étui dont il ne se séparait jamais, jour et nuit. L'étui fut saisi, et l'on y trouva une lettre de Hallâj, dont l'en-tête était : « Du clément, du Miséricordieux, à X, fils de X ». Au Tribunal de Bagdad, Hallâj à qui on montra la pièce à conviction, déclara : « Oui, c'est bien mon écriture ». Ainsi tu prétendais à la mission du Prophète, et puis tu en viens à prétendre à l'omnipotence divine ?

Non, je ne prétends pas à l'omnipotence divine ; c'est là ce que nous appelons entre

[283] Ibid 1, 639 sq.

nous, l'« union essentielle », état mystique où qui est-ce, sinon Dieu, qui écrit, puisque je ne suis plus que la main qui lui sert d'instrument »[284].

Hamid réclama une fatwa de condamnation aux deux cadis ou muftis, bien qu'il ait prononcé les deux shahâda (« Pas de divinité, excepté Dieu » ; et : « Muhammad est un envoyé de Dieu »).

Les deux cadis répondirent qu'on ne pouvait pas le tuer comme renégat. « Il est illicite de se ranger de l'avis de ceux qui l'accusent de ce que l'on sait, même si cet avis est plausible, sans une preuve et son aveu ». Cette déclaration d'incompétence entraîna une pause, une mise en suspens de la marche du procès. Les théologiens admettaient la science infuse, l'infusion de l'esprit par spiritualisme hellénistique, l'influx de la grâce spirituelle dans la matière, de l'Intellect actif dans l'intellect passif, l'infusion de la nature divine dans la nature humaine des héros, et donc la thèse hallâjienne de l' « union d'essence à essence ». Durant les quarante derniers jours, il y eut à Bagdad une effervescence populaire, des émeutes en faveur d'Hallâj.

C'est ce même hanbalite mentionné, Ibn'Attâ, qui décida de recourir à ce procédé de l'émeute processionnelle hanbalite, pour essayer de sauver Hallâj, avec la complicité probable du chambellan Nacr, lui-même hanbalite, avec le soutien de la reine-Mère.

Cela tourna vite à la sédition, et aux attaques contre le vieil historien Tabari.

Du 19 qa'da 309 au 23, le Vizir Hamid et le Préfet de Bagdad craignirent que les émeutiers ne délivrent Hallâj de vive force, tant il était populaire et la situation économico - politique explosive.

Mais il leur manquait le dirigeant hallâjien Ibn'Attâ, témoin au Procès et assassiné de ce fait. Les dévots shiites, pour le maintien de l'Ordre, produisirent une Lettre écrite à l'un des leurs, l'exhortant à « détruire la Ka'ba de son corps pour la reconstruire selon la sagesse ». [285]

- Sosies, spectres et leurres de substitution :

La légende élaborée durant 10 siècles autour du martyre de Hallâj fait état de « sosies » qui auraient été substitués au supplicié sur sa croix, rappelant les débats de la christologie.

D'abord, sur la croix, un « *syneisaktisme uranien* », d'une esthétique archaïque de l'Islam des premiers temps, passe de la parole d'adoration et d'amour suprême : « Le tout, pour l'extatique, c'est l'esseulement de l'Unique, en Soi », à cette autre ultime

[284] Ibid., pages, 573-577.
[285] Ibid., page, 586.

phrase d'Hallâj : « ensuite il ne dit plus rien », refusant sa mort sur la croix.

La délectation morose se développe en pavane de la mort, par l'attitude extatique et jubilante du condamné : qui se pavanait, esquissant un pas de danse, provocatrice, guerrière, en évoquant la beauté tentatrice du Juge divin du Jugement. On rapporte ce propos du Crucifié : « O Maître, d'où te vient cet éclat ? De la coquetterie de sa beauté, tant elle attire les élus à l'Union ».

C'est un blasphème par amour, cette invocation de l' « étincelle divine immortelle qui couve au fonds du cœur humain ». Le Crucifié rejoint la métaphore du grand mystique chrétien Ruysbroeck l'Admirable :

« Il vient un moment pour l'Ame, où le Christ, comme le soleil, entre dans le Signe du Lion, et l'ardeur de ses rayons fait bouillonner et brûler le sang du cœur ».

Ibn'Arabî définit l'hospitalité divine telle qu'en jouit Hallâj, comme avoir bu à la Science primordiale de Dieu, et Dieu, après la Coupe de la vision en rêve, lui fit goûter le glaive de l'anéantissement.

Ibn'Arabî observe que le quatrain de Hallâj exprime « une Essentielle Certitude » (*'ayn al-yaqin*), supérieure à la science certaine des théologiens, à qui il pose vingt questions : Qui est l'Echanson ? Qu'y a t il dans la Coupe ?

Qui est ce « lui-même » qui en a bu ? Le rapport d'égalité établi entre les deux « ôtes » est-il exceptionnel ? « Hallâj dialogue-t-il avec sa propre existence dédoublée, ou avec celui qui l'*existencie* ? Nous y trouvons aussi réponse à la définition de « l'Amour comme essence de l'Essence divine »[286]. D'où la proclamation : « Dieu est mon sang ; caution de mon sang ».

L'intention dominante de la pensée d'Hallâj invite toujours à un effort de libération spirituel : par une sorte de gauchissement intentionnel des modes d'expression usuels ; par une « Invagination » de la réflexion (concept utilisé par Jacques Derrida, après Louis Massignon). Ce type de discours dé-constructif, où on dé-coordonne les membres de la phrase, le corps qui va mourir avec les conceptions de l'idée, cette dissociation d'abord de l'essence de la chose, l'idée que nous en concevons, la retirer de sa gaine (et dégager son « effet de gaine », décrit dans « *Glas* », de J. Derrida) et de sa gangue, intervient toujours, qu'il traite le problème de la voie ascétique, de la connaissance illuminative, et de la communion intermittente, ou enfin des degrés de la présence divine dans l'âme et l' « union transformante ».

« Dieu se connaît en moi » : Cette formulation se retrouve aussi bien chez Hallâj de

[286] Ap rasa'il, éd. Hyderabad, 1367, ti, 2é risala.

Bagdad qu'en espagnol chez Sainte Thérèse d'Avila.[287]

C'est donc l'identité/non identité du Sujet et de l'Objet qui fusionnent et se consomment, se consument en dieu, comme un simulacre, où se forgent l'image du Sosie, et du Double Jumeau et fraternel, voire du Clone universel.

C'est la raison pour laquelle il faut traduire la parole d'Hallâj tant discutée, non pas comme un blasphème : « Je suis Dieu, la Vérité », mais par: Mon moi, « Je », suis Dieu, la Vérité ». Ce qui renvoie à la distinction conceptuelle de Freud : « Moi idéal/Idéal du Moi » : « L'origine hellénistique de cette expérience mystique, qui prend la forme d'une recherche poétique, semble acquise. « Sciences du cœur », elle vise à transformer le corps sensible en pur « esprit » dans cet amour qui brûle le saint, prêt à « s'esseuler devant l'Unique ». « La guerre légale » se mue alors en « guerre intérieur », (…), on cherche Dieu au-dedans de soi, le mystique dépasse la Loi. « Je suis devenu Celui que j'aime et Celui que j'aime est devenu moi. Nous sommes deux esprits in-fondus en un seul corps » dit Al-Hallâj.[288]

Hallâj fut reconnu sous son vrai visage en plusieurs lieux après sa mort. On a vu Hallâj sur le pont ; il était hissé sur une vache, le visage tourné vers la queue. Il disait : « Ce n'est pas moi Hallâj, il m'a transformé en son sosie, et il a disparu ».

On raconta qu'il avait précisé sur la croix, tournant la tête vers la foule : « celui qui est visiblement ici a sa profession musulmane refusée ; celui qui est invisiblement ici a sa profession de foi agréée » ; ou qu'il ne s'agissait que de son « Je visible », et que le Vrai « je invisible » était dans un autre monde, où « Me voici dans la maison de mes rêves ». Un de ses disciples Zani soutint que celui qui avait été supplicié était un ennemi de Hallâj, transformé en son sosie, comme cela s'était passé pour Jésus, fils de Marie. On a hésité sur le point de savoir si la déprécation était dans la bouche d'Hallâj lui-même, ou venait du sosie.

L'adresse à Dieu n'est plus à l'intention de Dieu, mais à celle du Puissant magicien Hallâj, qui l'a envoûté pour qu'il souffre à sa place : *maléficié*. Transfert magique externe, qui est le contraire de la substitution mystique. Selon la mystique shi'îte, il n'y a pas union intime de l'âme et du corps dans l'homme : la Divinité s'y occulte selon les relations familiales, et elle s'en irradie selon les cinq nudités essentielles (humilité, pauvreté, maladie, sommeil, mort) : qui libèrent la parcelle divine de son masque matérielle

[287] Julia Kristeva, Thérèse mon amour, Paris, éd. Aubin Imprimeur, Mars, 2008, P.35.
[288] Ibid., p.54.

temporaire en y emprisonnant l'âme d'un pécheur ou d'un animal afin qu'elle souffre à sa place avant le Jugement. Le fiel jaune est identifié à la « vache jaune » que Moise devait immoler. Et lorsqu'il eut été exécuté, ses disciples dirent ; « ce n'est pas lui qui a été tué, c'est un mulet appartenant à tel scribe ; quant à lui, il reviendra vers nous dans quelques temps ».

Ailleurs, c'est devenu une mule, en souvenir du bélier d'Isaac, admis à l'entrée du paradis, avec la Huppe de Salomon, et la mule *Duldul* du Prophète. L' « ennemi envoûté » sous le masque d'un « animal sosie », souffrait pendant le supplice, mais n'en mourait pas ; c'était une bilocation temporaire momentanément douloureuse, dont il se tirait avec une courbature.

Deux voies se distinguent : Il était resté vivant (non tué), et le supplicié était un autre individu transformé en son Sosie, son Double, selon ses amis révoltés qarmates.

De même, les gnostiques Diocètes avaient substitué à jésus, pour sa crucifixion, un de ses disciples comme Pierre, Thomas, Simon de Cyrène, ou Joseph d'Amatie ; pour réagir contre ceux qui, comme Manès, lui substituaient seulement le Maudit (Satan ou Judas).

On notera cette apparition saisissante relatée par Ghazali : « Hallâj fit 19 pas sur ses moignons jusqu'au gibet, où on le crucifia ». Là, un scribe vint l'insulter : « Los à dieu, qui t'a fait exposer-là, en exemple aux hommes et aux anges, en avertissement pour les spectateurs ».

Mais voici qu'il sentit derrière lui Husayn lui-même, dont la main s'était posée sur son omoplate, et qui lui récitait le verset coranique :

« Non, les juifs (ici les Musulmans) ne l'ont pas tué, et ils ne l'ont pas crucifié ; mais ils ont été illusionnés par un sosie ». Maslub (jésus) est un mot de provocation au Djihad, dit pour se faire tuer par les Musulmans fervents ; comme les émeutiers ismaéliens bagdadiens dressent des croix en 421/1030 et 482/1089 pour provoquer la police :

« Nous voulons mourir maudits, anathématisés par vous ».

D'où le poème :

« J'ai entendu Husayn dire, dans un souk de Bagdad :
Oui, va-t-en prévenir mes amis que je suis en pleine mer,
Et que ma barque s'est brisée.
C'est dans la confession du Crucifié que je mourrai,
Je ne me soucie plus d'aller à la Mecque ou à Médine ».

(L'image de « la barque s'est brisée » signifie en onirocritique musulmane : La Crucifixion). A l'inverse, un témoin aurait entendu ce sosie s'adresser à Dieu dans cette dé-

précation : « O puissance néfaste, préserve-moi »
Ce serait une punition, une sanction divine, pour avoir révélé trop tôt un des secrets de Dieu à la multitude, qui était trop ignorante pour le comprendre. Cet argument d'une divulgation d'un Secret divin, ésotérique, revenait et revint de plus en plus jusqu'à ce jour pour expliquer ainsi la tragédie finale, la malédiction pesant sur Hallâj pour avoir transgressé l'interdit du silence, réservé aux Grands Initiés.

Hallâj enseigne qu'il faut user en ce monde de Compensations, mais sans s'y attarder, car ce sont des moyens, non des fins : « L'abandonné à Dieu ne connaît pas son gain, ne le décompte pas. Il n'y a plus d'obligation à se mouvoir, pour celui qui n'a plus d'espérance à placer dans sa prochaine respiration. Car ce que l'Union mystique procure, dès cette vie, dépasse infiniment tout gain et tout terme, toute dot créée ». Hallâj traduit ainsi l'aveuglement de Satan damné : « Je Le sers maintenant plus purement…, je Le servais avant pour ma Dot, et maintenant je Le sers pour la Sienne ».

- Les Assises du Jugement dans le Coran :

Après la destruction préalable de toute chose créée, Israfil souffle dans sa trompette ; dans l'Affre du lever, les morts apparaissent en corps et en esprit. Les élus passent sur le pont à sept arches, répondant à sept questions ; ils se déploient en rangs, puis s'immobilisent, recueillis en eux-mêmes.
Alors, sous la forme transfigurée d'un Juge, Dieu se laisse entrevoir, Imaginer son image un instant, questionne l'âme et lui rend son dû. Les Elus, lavés dans un bassin de purification, sont mis en possession des joies du Paradis, où ils retrouvent certains animaux purs.
D'autre part, les damnés, que Dieu a jugés depuis une nuée opaque où il transparait peu, se voilant en se dévoilant, subissent dans les feux de l'Enfer divers tourments, étreintes et transformations d'animaux impurs, reptiles et scorpions, breuvages amers, froids de glace, etc.

Deux problèmes se posent pour les Elus : La forme transfigurée du Juge. Il est simpliste de faire de la corporéité humaine, l'essence divine elle même, sous forme humaine, le Juge des Assises, devint insoutenable avec le questionnement théologique.
La théorie d'une *Image* intelligible de Dieu, compréhensible pour chaque créature, l'apparition d'un être humain transfiguré manifestant au jugement l'accomplissement complet du Covenant articulé par l'Esprit sous la forme d'Adam, se précisa. Elle est en

germe dans le Coran IV, 159 et le hadith de Hasan Basri : « Il n'y aura d'autre Mahdi que Jésus », qui viendra confirmer la vérité de l'Islam.

Cette doctrine est magnifiée par Hallâj : « Par le Maître du voile, par le serviteur de Ma'mur, par le maître de l'Ultime Rideau, par l'envoyé suprême ! Dieu réunira les esprits sanctifiés lorsque Jésus reviendra sur terre. Il y aura sur terre un trône placé pour lui, et dans le ciel un Trône placé pour lui. Dieu, qui a écrit un livre contenant la Prière, la Dîme, le Jeune et le Pèlerinage définitifs, lui remettra ce livre par le Hérault des Anges, en disant « Irradie au nom du Roi Eternel ».

Le choix de jésus comme Juge n'est pas du à son caractère de Prophète, mais à son exemple de sainteté mystique. Cette Théorie du « Sceau des Saints » n'est nullement due à une infiltration chrétienne. Elle provient d'une méditation sur le Coran, V, 108-120, intimement liée au concept de *sidq*, ou sincérité.

Immédiatement avant le Jugement, Dieu réunit les Prophètes et leur pose la « question de la sincérité », et les intéresse sur le « pourquoi » de leur mission. Les Prophètes se taisent, car ils ne peuvent répondre ; la sincérité de leur langue a été « empreinte d'un seul côté », purement externe comme audition et comme message ; ils ne peuvent rendre compte de leurs motivations intimes, et avouent leur impuissance, comme les anges au début de leur épreuve.

Alors Dieu s'adresse à un seul, à Jésus, fils de Marie. Il lui rappelle toutes les grâces dont il l'a comblé ainsi que sa mère, et le signe suprême, décisif et sans pardon, de la « table miraculeuse » demandé par ses apôtres ; et il l'interroge sur sa sincérité personnelle : « As-tu dit aux hommes : « prenez-moi avec ma mère, pour deux dieux, à défaut de Dieu » ?

Jésus pouvait répondre, lui, car la pure sincérité du cœur, chez le Saint, est « empreinte des deux cotés » à la fois, du côté externe vers les auditeurs ; et en dedans du cœur, du côté de la venue de l'inspiration intérieure.

Ibn'Arabî y voit le type parfait de l'humilité sainte, sans dénégation, ni ruse. « Eut-il été confronté son maître avec sa sincérité habituelle, ignoré le commandement de son Maître, et réclamé à son Maître sa dot, en remboursement de sa promesse, Que Dieu eut exigé de lui la preuve de sa sincérité, l'eut spolié de son rang et tout, conscient d'avoir été activé par Lui, soumis à ses Décisions et à Son emprise »[289].

On va à l'ultime paradoxe sur cette « suprême maîtrise dans le suprême servage » : « Tu

[289]Ibn Arabî, Futuhat, III, 299,311.

connais ce qui est dans mon moi, car c'est Toi seul qui l'a constitué », et : « Je ne connais pas ce qui m'appartient dans mon moi », et je ne connais pas « ton Moi, car l'essence en est éloignée dans la perception », précise Hallâj. « Jésus est le seul homme né absolument ».

Pauvre de lui-même, vis-à-vis de Dieu, puisque lui seul n'a jamais eu d'autre agent d'individuation que l'Esprit de Dieu » (Coran III, 49).C'est le problème chrétien de la Kénose, où Dieu se dépouille lui-même de sa divinité.

« Ce que les autres Saints deviennent, avec la transformation et renaissance graduelle de leur moi charnel en moi spirituel, à l'aide de l'Esprit qui les sanctifie, Jésus l'a fait dès sa naissance même, du premier jet ; un pur KUN ! « Fiat » (comme dans : « Fiat Lux » : Que La lumière soit !et la Lumière fut, à l'instant même). Lui seul n'a cessé d'avoir l'Esprit pour unique organisateur de son corps, sauf peut-être Adam ».

Cette question de la sincérité, posée par Dieu, est une épreuve destinée à faire éclater la gloire des saints au Jugement « en ce jour où leur sincérité sera profitable aux sincères » (Coran, V, 119). Le Juge aura des assesseurs, ceux dont la sincérité se sera justifiée dans l'humilité : les « esprits sanctifiés », les saints, qui n'ont pas à être jugés, étant préalablement justifiés. Spécialement doués de discernement et de choix, juchés sur un lieu élevé dominant à la fois le Paradis et l'Enfer, expriment leur plaisir de l'un et leur horreur de l'autre, et prononcent, tant sur les élus que sur les damnés, la sentence même de Dieu.

Ce sont, pour Hallâj, les saints mystiques, martyrs ou ascètes. Cela contre l'opinion sunnite courante, qui y voit plutôt les prophètes et les khalifes, tandis que les Shiites y voient les 12 Imams. La sentence séparant les élus des damnés est-elle irrévocable, comme le pensera Ibn 'Arabî ?

D'autres mystiques pousseront le respect de l'arbitraire du signifiant jusqu'à admettre la réhabilitation gratuite des damnés, même de Satan. Au juste, l'élection ne se calque ni décalque sur rien.

- Les deux récompenses, en Paradis :

1) Dans le Coran, les ressuscités sont divisés en trois groupes : à droite les élus du Paradis, à gauche les damnés de l'Enfer, et en avant les « Rapprochés ». Une distinction s'ébauche entre leur liesse et celle des élus ordinaires, qu'ils partagent ; ils ont en plus la coupe et la salutation divine.

2) L'interprétation purement littérale des versets sur les jouissances sensuelles des élus, tout en flattant les appétits grossiers de la foule des croyants médiocres. L'Homme, créature de chair, n'aura dans la vie future que des joies exactement proportionnées à sa

nature : sensuelles, sans fatigue pour le corps, ni laideur pour l'intelligence : un échange incessant, entre égaux, de plaisirs momentanés et inféconds, manger et boire sans assimilation, coït avec défloration, sans génération ; offerts et acceptés sous des figures nouvelles. Fiançailles et mariages consommés avec des *hûris*, en Paradis.

Les Initiations Imâmites extrémistes en tirèrent l'idée d'interpréter le changement de figure, par un changement de sexe, à volonté, pour les élus ressuscités. L'initiation a pour effet que tous ceux qui ressusciteront seront mâles : cela investit les croyants et les croyantes de la sexte d'un hermaphroditisme actif, mis à même de déflorer deux sortes de virginités, « perles non percées », êtres males et femelles, créées exprès, les *hûris* et les *ghilmans*.

Inversement, chez les Qarmates, certains initiés préconisent, dès cette vie, l'inversion passive, comme préfiguration de l'hermaphroditisme passif, qu'ils jugent supérieurs, puisque c'est l'apanage des *hûris* et *ghilmans*, le privilège paradisiaque des « bienheureux ». Ces déviations dans la morale se déduisent logiquement d'erreurs dogmatiques, d'exégèses trop littérales du coran, où il n'est pas dit que les « perles » doivent être « percées ».

En tous cas, notre image ou notre double ici-bas n'est pas une copie fidèle, puisqu'il y a le détail d'un changement de sexe. L'image se trans-forme en se dédoublant, et en changeant de terrain ou de régime de signes.

Plus sublimés, on put imaginer que les dons réciproques de fleurs et de fruits, pendant le banquet où se consomment tous les animaux, peuvent être la figure intelligible d'un don réciproque et chaste des volontés, entre ces élus et les êtres angéliques qui les servent ; Une atténuation sentimentale de ses excès se réclame de l' « amour platonique », dans l'école juridique sunnite des Zâhirites.

Paradis ? « Quelle peut donc être la récompense du bienfait, sinon le bienfait (incréé) ».

Selon le Cardeur, le Paradis contient à la fois deux sortes d'élus : le « commun » des croyants, que le culte de la *chahada* maintient à l'écart des « amis intimes » de Dieu : ils ont fidèlement pratiqué les prescriptions de la loi naturelle, et ne jouissent que des joies du Paradis d'Adam retrouvé. Et les bien-aimés, les « amis privilégiés » : ils jouissent avec les autres du paradis, qui jouissent du Paradis, où dieu les fait circuler avec les *hûris* et *ghilmans* pour l'entretenir comme l'eau vive de la grâce et de la vie éternelle qu'il y fait ruisseler sous l'ombre étendue ; mais ils ont en plus le privilège unique, surnaturel, de la Vision Béatifique.

Non pas à des intervalles à leur choix, mais : « C'est Dieu qui interrompt, par son Irradiation, les élus du Paradis dans leur jouissance du paradis. Il les ravit hors d'elle par sa puissante Irradiation, les élus du paradis dans leur jouissance immédiate du Paradis. Il les ravit hors d'elle par son Irradiation de lumière, pour que ce plaisir incréé ne dure pas, et que l'ennui ne les prenne pas ; c'est leur retour à eux-mêmes, succédant à l'Irradiation de Dieu pour eux, qui répand sur eux la jouissance ; car, en Dieu, on ne peut prendre jouissance ».

L'esthétique d'Hallâj ne trouve l'objet de la forme belle que dans l'image du Saint, lui-même irradiation de Dieu protégé de l'écran de ses voiles. Le voile du Nom d'abord pose un problème de juridiction.
Notamment à propos des divers problèmes que l'étude expérimentale de la grammaire arabe posa aux théologiens musulmans : le scellé du nom, l'existence des homonymies, l'invention des synonymes. Comment employer les noms coraniques pour constituer théoriquement un corpus juris musulman ; et pour organiser une juridiction légitime réglant la vie sociale de la Communauté.

C'est Dieu lui-même qui, dans le Coran, a enseigné à Adam tous les noms propres aux choses matérielles (Cor. II, 29) ; science des particuliers que la science des universaux, synthétique a priori, des Anges, n'implique pas forcément ; si bien que l'acceptation par les Anges de la possibilité d'une telle science fut le premier temps de l'épreuve à laquelle Dieu soumit leur intelligence, le second étant l'adoration d'une humanité intelligible sous la Figure matérielle d'Adam.

Adorno cite dans son livre sur Kierkegaard: « Mon âme a perdu la possibilité. Si je pouvais souhaiter quelque chose pour moi-même, je ne pouvais souhaiter ni la richesse ni la puissance, mais la passion de la possibilité ; je souhaiterais avoir l'Œil éternellement jeune ; brûlerait éternellement du désir de voir la possibilité ». [290]
Une telle « possibilité » n'est pas tant un mirage émanant de ce qui a été perdu qu'un schéma inaccompli, anticipatoire et pourtant précis de ce qui doit être.
Mais le schéma de cette vérité pour laquelle se pose la question kierkegaardien de l'origine ; la vérité chiffrée et occultée, que la subjectivité autonome n'est pas capable de créer, mais que la subjectivité mélancolique est capable de lire ; dans ce schéma, la

[290] Théodor Adorno, Kierkegaard, Paris, éd. Payot, 1995, p. 227.

mélancolie rapatrie ce que l'existence a détruit, à l'inverse de l'intention manifeste de sa totalité systémique. Les Diapsalmata ouvrent sur « l'archi- écrit de l'existence humaine » et nulle part leurs comparaisons ne sont aussi puissantes qu'ici : « je suis chétif comme schéva, mon existence est faible et vaine comme un *dagesch lene* ; je me sens comme une lettre imprimée à l'envers sur la ligne ; pourtant je suis prétentieux comme un pacha à trois queues, jaloux de moi et de mes pensées comme une banque des billets, en général aussi réfléchi en moi-même qu'un *pronomen réflexivum*. S'il en était du malheur et du souci comme salaire d'une bonne action, qu'on perd, c'est bien connu, si on l'anticipe dans la conscience, je serais le plus heureux des hommes ! Mais non ! J'anticipe tous soucis et pourtant ils me restent tous, tous »[291] .

Ce n'est peut- être pas par hasard que la comparaison choisit des lettres hébraïques, en tant que signe d'une langue qui, du point de vue théologique, prétend être la langue de la vérité. Mais la vérité théologique et ici, au-delà du sacrifice paradoxal, on doit supposer la véritable position ontologique de Kierkegaard est précisément garantie par son caractère chiffré et occulté, et la « décomposition » des rapports humains fondamentaux se relève comme histoire de la vérité elle-même. C'est ce que montre, tout a fait contre le gré de Kierkegaard, et pour cette raison de façon d'autant plus frappant, un passage de l' « *Essai sur Marie Beaumarchais*», où l'écrit apparaît comme modèle du désespoir pour se transformer discrètement en modèle de l'espoir : « Ainsi passera le temps pour elle, jusqu'au moment où elle aura consumé l'objet de sa souffrance qui n'est pas tant la cause de sa souffrance que l'occasion pour elle de se lamenter, elle ne sait même pas sur quoi.

Imaginer qu'un homme possède une « lettre » qui, comme il le sait ou croit le savoir, pourrait lui fournir une information dont dépend tout le bonheur de sa vie(ou ce qu'il tient pour tel) ; mais les caractères en sont effacés et pâlis et l'écriture à peine lisible : cet homme la lira et le relira, avec angoisse et impatience et, avec toute sa passion, découvrira tantôt ce sens, tantôt un autre et, quand il croira avoir déchiffré correctement un mot, il utilisera ce mot comme clé pour l'interprétation de la totalité ; mais la fin est toujours de nouveau semblable au commencement ; c'est l'incertitude. Avec une angoisse croissante, il fixe tel caractère et plus il fatigue ses yeux, moins il voit ; parfois ses yeux se remplissent de larme et plus souvent cela arrive, moins il voit ; au cours du temps, l'écriture devient toujours plus pâle et plus confus, enfin le papier tombe en poussière et il ne lui reste plus que ses yeux aveuglés par les larmes»[292].

[291] Soren Kierkegaard, Œuvres Complètes, IX, p. 179.
[292]Soren Kierkegaard, Œuvres Complètes XV p. 285.

Les noms propres désignent à l'homme les créatures dont ils peuvent disposer, pour autant que l'usage leur en ait été concédé. Ils les lui présentent comme différentes de lui, isolées de Dieu, séparées les unes des autres. Individuées, existences indépendantes, ils ne lui en fournissent pas immédiatement toute la réalité, la nature, ils lui la voilent, il faut qu'il la cherche.

De la méditation scripturaire du Coran, Hallâj tira l'expérience métaphysique dont est tirée sa théorie du « voile du nom »:

« Il les a revêtus en les créant du voile de leur nom, et ils existent ; mais s'Il leur manifestait les sciences de sa Puissance, ils s'évanouiraient ; et s'il leur découvrait la réalité, ils mourraient ».

Son but mystique est : « Rejoindre la présence divine, sans s'y absorber ni s'en résorber ». Les noms de Dieu, du point de vue de notre perception, sont des synonymes : du point de vue de Dieu, ils sont la réalité ».

Sa quête est dévoilement, mais qu'est donc ce voile à dévoiler ? « Le voile ? C'est un rideau, interposé entre le chercheur et son objet, entre le novice et son désir, entre le tireur et son but. On doit espérer que les voiles ne sont que pour les créatures, non pour le Créateur. Ce n'est pas Dieu qui porte un voile, ce sont les créatures qu'Il a voilées ».

Et Hallâj ajouta pour dénoncer les images enflées de notre ego pharaonique:

« Anal-Haq
Ton voile, c'est ton infatuation.
Ah ! Dans les jardins de Tes intentions, j'ai embrassé toute science,
Et si je désire encore une chose, c'est toi, tout mon désir ! ».

Si c'est Dieu qui a enseigné les noms aux hommes, peuvent-ils, sans Lui, les définir, et sans Lui, les appliquer aux choses ? Nominalisme et réalisme dans le Coran :

La théologie musulmane se posa trois problèmes en conséquence : celui de la définition, celui de l'acception, et celui de la prédication légitime du nom. Les Kharijites professent un réalisme fidéiste. L'usage du nom coranique nous fait posséder *ipso facto* la chose, soit elle-même en soi ; soit le seul aspect que Dieu nous permette d'en posséder.

Les Imâmiste, eux, en étudiant la politique d'Ali, constatent qu'il a dû marquer une différence entre le nom coranique et la chose, et en faire varier l'accord. Ils en concluent que cet accord n'est pas nécessaire, mais un signifiant intermittent et arbitraire. Il y a

donc un nominalisme relativement autonome des formants linguistiques. L'accord ne peut s'établir chaque fois que grâce à une intervention divine, en une sorte de création continuée cartésienne.

Les Imamites remarquèrent bientôt que ce qu'ils avaient cru être le privilège du chef légitime pour sa conduite politique était en fait l'apanage de chaque croyant pour la direction de sa pensée. La définition ne ressortit pas immédiatement due à l'impression, ou image imprimée du nom lui-même dans la mémoire. L'Idée ne jaillit pas de l'enregistrement mécanique du nom, mais est l'issue d'un travail conceptuel.

L'entendement, pour concevoir l'idée, a besoin d'au moins deux mots, et d'un choc extérieur (sensation, rappel du nom). L'intelligence humaine, discursive, doit commencer par se diviser en elle-même en deux, selon ce que Sartre appela « scissiparité réflexive » de la conscience (de) soi dans « *L'Être et le Néant* ».

L'intelligence humaine se fend pour s'ouvrir, pour s'entrouvrir, comme une fleur s'épanouit, au choc extérieur, pour que dieu la féconde, et qu'elle en conçoive la vérité. Ibn Arabî reprendra cette remarquable théorie d'Hallâj : « L'entendement a deux dimensions : extension et compréhension ; les actes d'obéissance ont deux aspects : règle de vie et rite obligatoire ; toutes les créatures sont réparties en deux demeures : ciel et terre ».

Certains textes, comme le Coran, sont dits « inspirés », comme on dit d'un article dans un journal qu'il a été « inspiré », où, sous la personnalité infime du signataire, transparait l'intention maîtresse d'un autre ; ici, Dieu. Ces textes sont avant tout « anagogiques », c'est-à-dire qu'ils amènent à penser, d'une manière ou d'une autre, à Dieu. C'est ce dernier sens qui intéresse le plus les mystiques ; si « parler », pour les hommes, n'a trait à la qualité des choses que commercialement. (Mallarmé, mais ceci rentre dans la critique heideggérienne du « On », du bavardage inauthentique, du souci de la quotidienneté ontique, l'oubli de l'Être, etc.…), ce dernier sens est le seul qui les unit « commercialement », familièrement et personnellement, avec Dieu.

L'exégèse hallâdjienne du Coran est presque constamment anagogique : exemple : « Par le Tura… » [293]; C'est-à-dire, par l'envol de la conscience vers Nous, et par ton évasion, hors de ce qui n'est pas Nous. La prédication illégitime du nom comme jugement pratique :

Le cas de Satan, évoqué par Hallâj comme principe d'une esthétique, est très singulier. Satan, investi par dieu du droit suprême d'énoncer, devant les Anges, que dieu est

[293] Coran,II, 1

unique, tombe, parce qu'il s'obstine à le garder devant l'humanité comme sien propre, comme dot, ce droit de prédication légitime, qui n'appartient qu'à dieu, et que dieu ne le concède que par usufruit précaire. Peu importe que sa formule soit exacte et que son jugement soit vrai ; Satan se damne, parce que, se considérant comme propriétaire du Nom de Dieu, il en use à son heure, et prétend l'attester à sa guise, dans la désobéissance comme par l'obéissance. La prédication légitime d'un jugement, son application impeccable au fait immédiat, dépend, non de la nature, ni de la raison seule, mais d'un privilège divin, puisqu'elle dérive, en son principe, d'une investiture divine de l'autorité souveraine : l'usurper, par présomption, c'est s'en priver, c'est le dam ; s'y soumettre, par humilité, c'est la recevoir, c'est la Sainteté.

Remarquons que le prophète Muhammad utilise la métaphore d'un miracle une seule fois, et d'un seul fait de Vision: L'Ascension Nocturne et les deux jets d'arc. Cette extase esthétique, mettant en jeu les sens et le sensible, est interdite dans le Coran.

Il y a un seul fait surnaturel invoqué par Muhammad pour corroborer sa mission, un seul acte miraculeux au sens mystique plutôt que physique : c'est l'Ascension Nocturne, le Ravissement qui le transporta, d'abord, de la Mecque à Jérusalem, puis le mit-là, en présence de Dieu, à la date du 27 *rajab*. L'ascension nocturne est le seul miracle surnaturel du Coran, nœud de la vocation religieuse de Muhammad, et tout l'effort des croyants s'est porté sur la Reconstruction Mentale dans leur force intérieur, de cette scène décisive. Sans même parler des descriptions du pelage du coursier ailé *Bûraq*, les dialogues échangés en chacun des sept cieux, le vase qui trébucha, et les pantoufles enlevées.

Car le bon point de vue repose sur l'introspection de la méditation islamique du Coran. Les sources coraniques sont : Coran. XVII, 1 ; III, 1-18, avec lesquelles on bloqua de bonne heure XCVI, 1 et 19. Enfin différents hadith nient qu'il y ait eu transfert corporel :

Cette nuit-là, Muhammad appelé trois fois par la voix de l'Ange, sortit à la porte, et ne vit rien, dans l'obscurité, près de lui. Un autre hadith lui fait apercevoir alors, sur l'horizon qu'il couvrait alors tout entier de ses ailes, l'Ange Transfiguré.

Selon eux, Muhammad y semble appelé à revivre l'expérience religieuse où Abraham, constatant que les astres « déclinent » et passent, reçut en son âme l'intuition pure d'un Créateur transcendant (Coran.VI, 75-85) d'une lumière indéfectible. Dans la Sourate LIII, le point culminant de l'extase est nettement marqué par la phrase des versets 8-9 : « Puis il alla, puis il revint, auprès ; c'était une distance de deux jets d'arc ou un peu plus près ».

Quel est le sujet de la phrase ?

a-Gabriel qui se rapproche de Mohammad, qui le voit.
b-Dieu, qui se rapproche de Mohammad.
c-Mohammad lui-même.
d-il y a deux sujets successifs : Mohammad et Gabriel.
Quel est donc l'objet de la phrase ? L'ange, ou plutôt Dieu, aperçu à travers cette nature angélique illuminée, transparente. Quel est le sens du verset ?
Les natures angéliques, que l'idolâtrie des Qorayshites vénère comme maîtresses absolues des Astres, ne sont que des noms stériles, impuissantes à nous unir à l'essence divine inaccessible. De quel genre fut cette extase de Muhammad ?
L'idée d'un ravissement en chair et en os fut écartée de plus en plus, et l'idée d'un ravissement spirituel adoptée. Ces mystiques reconnaissent trois genres ou degrés dans l'intervention surnaturelle d'un Être transcendant :
-Par saisissement de sa chair et de ses sens corporels : entendre des voix, halluciner des phantasmes.
-Par ravissement de sa nature spirituelle par extase ou songe, qui provoque une ligature de la mémoire et de la volonté, Laissant l'intellect discursif seul apte à fonctionner comme une « intelligence séparée ». : Intuitions de paroles, illuminations imaginatives.
-Par jaillissement divin incendiant le nœud même de la personnalité :
Inspiration génératrice d'un langage, union transformant par compréhension immédiate, synthétique a priori. Auquel de ces trois genres rattacher l'extase mohammadienne ?
En fait, la vision de Muhammad au *mi'raj* est définie comme une vision, triplement impersonnelle, de la nature divine (en tant que sainte) par la nature spirituelle d'un homme, grâce à l'intermédiaire d'une nature angélique illuminée.

Ibn Attâ, le fidèle compagnon d'Hallâj, observe qu'au *mi'raj,* la chair, et la nature spirituelle, et la Conscience intime du prophète se sont trouvées dissociées, extasiées simultanément en des perceptions indépendantes. Il en observait les stigmates.
Hallâj précise que Mohammad, après avoir renoncé à ses sens charnels, a annihilé son désir de voir Dieu, s'est volontairement mis en suspens, a laissé son arrière, sa conscience intime, son cœur seul, son « œil intérieur », poussant au-delà, a parcouru et mesuré le cycle complet des « deux jets d'arc », a « situé » l'inaccessible Essence divine à l'intérieur de ce cercle, en deçà de toute science du créé :« Par l'Etoile, à son déclin ! »

La première trace inscrite au seuil de l'enceinte extérieure, représente celui qui atteint l'enceinte de la Réalité. La seconde, celui qui l'a atteinte. La troisième celui qui s'y heurte, s'en va errer dans le désert de la « réalité de la Réalité ».

Telles sont les significations que prend pour nous la Réalité. Et il n'y a plus fin à saisir que cette enceinte : des profondeurs, des désignations de régions épistémologiques. Plus délié encore est le fonctionnement interne de l'entendement, à cause de l'invagination de l'imagination que cela présuppose.

Aussi a-t-on nommé le Prophète *Hram*, car lui seul est ressorti de l'enceinte de l'Interdit. Plus menu encore à saisir est le récit concernant le Point primordial, lequel est l'Origine qui ne croît, ni ne décroit, ni ne consume. L'origine est ici la trace de l'origine, qui ne fait qu'UN avec l'origine de la trace, qui est à la lettre, trace de la trace et origine de sa sexuation.

L'Image cosmogonique de Dieu (ou Sûra), c'est en première instance, l'Homme, et précisément premier Homme, Adam. En dernière instance, c'est Jésus. La cosmogonie islamique doit expliciter la création du monde, et les ressources des Ressources des hommes et des actes humains, conçus sur le modèle d'un « Fiat » divin.

On verra dans ce « Fiat » d'Adam à l'image de Dieu, une volonté de puissance, une volonté de vouloir dans l'amour du destin, proche de l' « Amor Fati » de Frédéric Nietzsche. Ou la Répétition selon Kierkegaard, au stade de la suspension éthique, proclamant: « Je fonde l'Absolu qui me fonde : je choisis l'Infini qui me choisit ».

Il faut « envisager la figure » prédéterminée et destinée à Adam. Dieu fait comparaitre deux fois sa figure, avant la Création du Monde. L'une, pour inviter les Anges à l'adorer, elle ; l'autre, pour se faire adorer, Lui par elle, au nom de toute la postérité future d'Adam.

Sûra, figure, image marque la forme corporelle de l'homme, la « plus belle forme » (Coran LXXXII, 3). Deux *hadiths* précisent : c'est « à Son image » que Dieu a créé l'Homme. « A l'Image de Dieu », comme la Première divine, que les Shiites présentent comme un adolescent chérubinique « imberbe et frisé ». Hallâj admet que le « son » vise Adam : « A son image ». Selon la forme même qu'Il avait préparée pour lui.

C'est donc que l'archétype de cette image préexiste en Lui comme forme intelligible, une et simple ; Intelligible, à la fois, pour Lui, et pour nous.

Hallâj distingue formellement la « divinité imparticipable » qui fait subsister les atomes, et l'atome, et l'humanité déifiée qui tranchera à travers des jugements. Cette Humanité est la forme imagée et imaginarisée qu'assume la parole divine comme Logos.

Antérieurement à toute la création, ce Vêtement de Gloire du « Témoin de l'Absolu », qui jura la première alliance avec l'Humanité, et qui rendra la suprême Sentence. Laquelle est elle-même figurée et Personnifiée, lors du Jugement, par Jésus. C'est parce que cette image, vêtue de Gloire, le recouvrait, que Dieu a invité les Anges à l'Adorer sous l'Humanité préfigurée d'Adam, ce qui fut l'occasion de la chute de Satan. Pour

Hallâj, et c'est la première fois dans le discours islamique, c'est l'Amour qui est l'Essence de l'essence divine

Pour conclure sur la doctrine de Hallâj, Adam est donc l'archétype de toute image et son prototype, l'image d'avant toutes les images, qui la présupposent et la comprennent toutes. Dieu circule dans et avec toutes les images, dont il est intimement la cause externe, en même temps qu'occasionnelle. Adam a pour définition essentielle d'aimer Dieu, et de célébrer l'Eloge de ses prophètes, illunés par la clarté mohammadienne et jusqu'à Jésus, Saint au sens coranique, comme la métaphore suprême.

Toutes ces lumières peuvent être comprises sur le modèle de l'expérience métaphysique vécue par le dernier prophète dans son « ascension nocturne » (*Mirâj)* vers Jérusalem, sans doute l'unique scène miraculeuse du Coran, où l'on sait qu'Hallâj a séjourné et rencontré des chrétiens syro-chaldéens, qui le confirmèrent, non point dans l'esprit du christianisme, mais dans la tradition coranique de Jésus, le Saint plutôt que prophète.
Cette relation d'Hallâj, de soi à Soi, où s'enferme dieu, se manifeste dans une circularité imaginaire dont le Nom est Jésus. Cette archi-trace est trace de la trace avant même que la création du Monde ait eu lieu et temps, tout comme celle de l'Humanité, dont la prédétermination d'Adam est la condition de possibilité et l'image (de) Dieu. Le (de), comme double génitif, constitue la syllepse de l'image. Il est à remarquer qu'Aragon évoque Hallâj le comparant à Jean de la Croix, dans « le fou d'Elsa » :
« Mansour al Hallâj hors de ta religion comme lui car la Loi de Dieu toujours qu'il soit de Judée ou d'Islâm tu le sais met à mort les Saints // La loi de Rome ou de La Mecque inexpiable tient l'excès d'aimer fût-ce Dieu Jean de la Croix
Et moi comme toi qui n'ai de passion mesure
Je passe le lit de tes douleurs au-delà de l'amour de Dieu ». [294]

Dans la note finale du même livre, où il apparaît que ce poète, a pu acquérir bon nombre de connaissances sur les mystiques musulmanes d'Andalousie, , il est rappelé qu'Aragon a dit dans « *Les Lettres françaises* » du 15 Novembre 1962 l'importance capitale qu'avait eu à ses yeux l'œuvre de Louis Massignon et que tout lecteur du fou d'Elsa aura profit à se reporter aux livres de ce grand spécialiste de la civilisation musulmane. Nous partageons aussi avec le poète Aragon cet avis.

[294] Aragon, Le fou d'Elsa, Paris, éd. Poésie/Gallimard, 1963, p. 417-418.

Panneau de revêtement mural (faïence) provenant du " Pavillon des 40 collonnes" à Ispahan (Perse. 16e/17e siècle).
Louvre. section islamique, no. 3390.

Figure 8 : Pavillon des 40 colonnes

6) Mollâ Sadrâ Chirazi, « point conclusif de la philosophie islamique » ?

Le philosophe shi'îte iranien Mollâ Sadrâ naquit en 1579 de l'Hégire à Shîrâzî (Chiraz), et il est mort en 1640. C'était l'époque de la « renaissance safavide », instaurée en 1501 par Shah Ismâ'îl, à la tète de l'ordre religieux et militaire des safavides, qui proclama le shi'isme duodécimain religion de l'Etat qu'il fondait en Iran. On peut s'interroger, comme Régis Debray : « N'est-ce pas l'accroche au sol, et à des forces souterraines mal connues, qui permet à une foi de devenir une force ? Que serait devenu le chiisme si les Safavides, en Iran, ne l'avaient proclamé religion d'Etat Une secte pittoresque ? Le Wahhabisme sans la maison des Saoud ? Certes, un prophète qui plonge dans la glaise se coupe les ailes prophétiques ».[295] Plutôt que d'enraciner la foi dans le « séjour », il demeure possible d'y voir une soustraction d'une foi contre la précédente forme religieuse, par des luttes populaires contre la domination de l'empire et pour s'en soustraire.

Dans le cas du shî'isme, on peut estimer, en sens inverse que c'est l'exclusion territoriale, par la guerre des arabes au nom de l'Islam, ou par des campagnes d'affichage calligraphiques en langue arabe, qui fomenta la dissidence. Ainsi, Sylvia Naef admet que : « Peu à peu, la calligraphie deviendra l' « image de marque » de l'Islam et prendra une valeur iconographique. L'exemple suivant l'illustre : en l'année 77 de l'Hégire (env.696 apr. JC), le calife omeyyade 'Abd al-Malik, qui introduisit aussi l'arabe comme langue officielle de l'administration à la place du grec, fit frapper une monnaie qui ne portait que des inscriptions en langue arabe. Auparavant, des motifs figuratifs d'inspiration byzantine ou sassanide, selon la région, ornaient les monnaies frappées par les califes. La calligraphie arabe bénéficie de son origine divine : « Il enseigna l'écriture avec le calame » (Coran, 96,4-5). Il y eut écrasement par la propagande calligraphique du Coran en langue arabe, notamment des fameux codes persans de Mani, connus pour leur beauté, où l'écriture jouait un rôle important ».[296]

L'Etat safavide devait connaitre le même sort tragique que les autres Etats créés par une insurrection de type messianique : l'Etat qarmate du Bahrayn, l'Etat fatimide, Etat

[295] Régis Debray, Un candide en terre sainte, Paris, éd. Gallimard, 2008, p. 394.
[296] Sylvia Naef, L'art de l'écriture arabe, Genève. Editions Slatkine, 1992, p. 20.

ismaélien d'Alamût, et l'Etat abbasside…

Il se présenta comme la manifestation attendue méssianiquement de Dieu, et du Douzième Imam caché. Comment faire vivre dans la durée, dans les nécessaires transactions avec les contingences, une autorité qui se veut l'instantanée coïncidence de Dieu avec la face de l'homme ?

Il s'est voulu témoin intégral de la révélation du réel divin en chaque acte d'être, scolastiquement répertorié en latin d'église comme actus essendi de chaque existant, du plus humble au plus éminent. L'existence enseignera à « imiter le divin qui se donne à voir sous la plus belle des formes », lors du « Retour de Dieu, et à Dieu, et en Dieu », forme supérieure de la mimésis.

L'œuvre de Mollâ Sadrâ peut être considérée comme le résumé et le dépassement dans une synthèse nouvelle, comme finalement : « le point conclusif de la philosophie islamique. », ainsi que le soutient Christian Jambet[297]. Sadrâ rassemble les éléments principaux de sa doctrine de l'âme et de l' « imagination immatérielle » en une page située à la fin des *Voyages*, où il dit ceci de l'imagination en la comparant elle-même à une image, ou plutôt à une métaphore de vie : L'âme humaine se perfectionnant en la science et dans la pratique devient semblable à un arbre bénéfique, portant les fruits des connaissances véritables.

Sa racine, ce sont les connaissances stables, éternelles, et ses branches, ce sont les réalités du Malakût et les connaissances du monde divin supérieur (*Lahût*). Non seulement l'homme habite l'arbre du paradis, mais il est devenu cet arbre lui-même, l'arbre Tuba homologué à la personne mystique de l'Imâm.

Quant à la pratique, à l'ensemble des belles actions, des actions de purifications, des vertus morales, elle a aussi sa récompense.

Se vérifie alors le principe de base : l'intériorité de l'homme en ce monde-ci est identique à son extériorité dans l'outre-monde. L'homme configure et crée ici pour tout ce qu'il désire par la force de son imagination, il fait paraitre la forme de multiples aspects du désir, mais ici cette forme n'existe pas concrètement, elle ne prend pas consistance pour la sensibilité, mais seulement dans l'imagination et dans la pensée, selon un acte d'exister très faible. Cette faiblesse, cette pauvreté essentielle évoque pour nous la phénoménologie de l'Imaginaire chez Sartre.

C'est pourquoi, ici-bas, la jouissance que nous prenons aux objets du désir est si faible.

[297] Christian Jambet, L'acte d'Être , La Philosophie de la Révélation chez Mollâ Sadra, Paris, éd. Fayard, 2002, p. 13.

Tandis qu'à l'état de Résurrection, l'âme se libère des préoccupations du corps et des effets des sens externes. L'intériorité de l'âme est mise à nu, elle se manifeste, son secret intime se révèle. La jouissance de l'âme prend alors toute son existence, et son pouvoir d'apparition, elle s'épanche irrésistiblement, car les formes senties sont semblables alors aux formes existant concrètement.
L'autre monde ne diffère pas de ce monde-ci, si ce n'est en fonction de la perfection de la puissance et de la forme de l'âme humaine, de son pouvoir de configurer les formes dans la faculté de sentir, à sa guise. Cela lui est possible dans l'autre monde et non dans celui-ci. L'âme revenue à son propre foyer générateur d'effusions se rend donc semblable, en quelque façon, à Dieu, chez qui connaissance et puissance ne font qu'un. Elle devient l'âme divinisée.

Sadrâ valorise infiniment le rêve, la vérité des songes. L'imagination libérée de l'emprise des sens opère seule la délivrance de sa propre vérité, déchiffre les symboles qu'elle apporte en de nouveaux symboles qui, à leur tour, exigeraient une herméneutique renouvelée. Cette imagination est prophétique, et toute une onirocritique s'ensuit dans la tradition d'Avicenne, même si le concept d'Imaginal (alâm-al-mithâl) ne se trouve pas comme tel chez Avicenne.
Ce n'est pas dire que le rêve révèle le passé oublié comme pour la psychanalyse, car ce trésor des représentations oubliées manque de cette mise en scène moderne des évènements refoulés. Le rêve, comme la vision éveillée, se situe ici dans un vagabondage vertical, qui n'est pas donné à tous identiquement.
Le rêve signifiant s'y distingue du rêve insignifiant. Il est signifiant en fonction du sujet qui rêve, de la singularité de son âme, de la force particulièrement intense de celle-ci. La vérité des songes est la récompense d'une élévation et d'une liberté que le rêveur doit à l'intensité de son imagination, et à celle de l'âme mobilisant l'imagination, libre des suggestions extérieures.
Force de l'imagination, force de la mémoire, noblesse de l'âme : elles favorisent l'apparition d'une semblance (*mithâl*), de sorte qu'une forme appositionnelle, une silhouette se configure pour celui qui imagine.

Ce qui fait la force miraculeuse du rêve comme de l'hallucination, c'est la pulsion scopique. Or, la jouissance scopique de l'imagination cesse aux portes de la réalité. Forcer ces portes : telle est la question. Dans un autre registre, cette dimension du phantasme constitue bien le drame du « voyeurisme ». Il y a bien un drame de l'imagination, dont le plaisir exigerait une durée perpétuelle. C'est la définition même du Para-

dis : « En lui, quiconque a ce qu'il désire »[298] : Le Paradis est à chacun selon son désir. Il est jouissance totale, ineffective ici-bas, réelle dans l'autre monde. Il est l'horizon du désir.

A la troisième station, le plaisir intelligible réside dans la saisie des modèles des plaisirs sensibles, des semblances diverses qui lui correspondent. Nous sommes dans l'interprétation des états du paradis et de l'enfer. C'est l'élément du Platonisme. Les formes sensibles sont les signes du des formes spirituelles intelligibles, siégeant dans le monde qu'a enseigné Platon, le monde des purs intelligibles, ce Monde des Idées de Platon qu'on retrouve totalement chez Mollâ Sadrâ.

Les plaisirs y ont leurs modèles éternels : La végétation verdoyante, l'eau qui coule, les beaux visages, les ruisseaux, les pluies abondantes de lait, de miel et de vin, les arbres ornés de pierre précieuse, de rubis, d'émeraudes, les châteaux construits en or et en argent, les bracelets ornés de perles précieuses, les jeunes garçons soumis, bref l'ensemble des jouissances annoncées par la révélation et dont nous rêvons retrouve bien son lieu et son statut dans le monde intelligible.

On ne peut que s'émerveiller de ce que fut Platon pour la conscience islamique, lui à qui on a attribué la charge de représenter à la fois un monde de paradis sensible, intelligible et sensible !

Sadrâ reprend ouvertement à Sohrawardi le beau thème des « *Citadelles en suspens* ». Sohrawardi écrivait dans son Livre de la *Sagesse orientale*: « La vérité sur les formes reflétées dans les miroirs et les formes imaginatives est qu'elles ne sont pas imprimées mais que ce sont des citadelles en suspens qui n'ont pas de substrat ».

Le Shaykh-al-Ishrâk renonce à l'approche médicale et médicalisée d'Avicenne. Le miroir est le lieu d'apparition des formes que l'on y voit, et l'imagination active est le lieu d'apparition des formes que l'on y voit, et l'imagination est à sa façon un miroir, elle est le lieu d'épiphanie pour les formes de l'imaginatrice. La structure est simple : les formes reçues dans l'imagination sont des citadelles en suspens, des corporéités sans substrat.

Les deux seuls types de substrat que l'on trouve chez Avicenne pour rendre compte des formes existenciées sont la pensée, et la matière empirique, Ils sont inadéquats aux formes imaginées. Il faut donc leur supposer, non un substrat, mais un type d'existence dont Avicenne ne pouvait produire la représentation.

Les commentateurs ont du abandonner sur ce point le cadre théorique platonicien, et

[298] Ihia'ulûm al-dîn, t.4, P.536 sq.

emprunter un schème délibérément platonicien. Et les formes de l'imagination vont séjourner en « une autre contrée » (le Monde séparé des Idées, *Khorâ*), et c'est elle qui reçoit le nom de « monde imaginal », tandis que leur manifestation se produit dans le lieu d'apparition (*mazhar*) de l'imagination.

Ainsi la forme, réfléchie dans le miroir est souvent plus grande que le miroir. Ce constat d'évidence ne conduit pas à une optique mathématique, mais à dire que le grand ne pouvant entrer dans le petit, il faut que les formes réfléchies n'aient pas leur lieu d'existence dans le monde des sens. Il en va de même pour les formes imaginatives. Elles ne sont pas de pur non-être, car on ne pourrait pas, dans ce cas, s'en former aucune représentation : « Par conséquent, il est patent qu'elles sont existantes dans un autre monde qu'on nommera le monde imaginal (ʻalâm-al-Mithâl) ».

C'est sans doute le « Sésame-Ouvre toi ! » de la théorie shi'îte iranienne, et sans doute de l'islam depuis Avicenne, surtout quand il reprend, et de plus en plus intensément, les traditions platoniciennes.

Plus précisément et par un renversement de sa problématique antérieure, Mollâ Sadrâ, point conclusif de la philosophie islamique, expose sa théorie « *Mort et résurrection en Islam* »[299], que Christian Jambet présente, telle qu'elle ressort du concept de « monde imaginal » (ʻalâm-al-mithâl), fondamental dans la philosophie chî'ite iranienne depuis Avicenne (Ibn Sinâ).

Il pense que la mort n'est pas extérieure à l'homme, exotérique (*thahir*), mais qu'elle vient de l'intérieur et correspond au désir le plus profond des hommes, surtout s'ils en connaissent la dimension « ésotérique », qui est le retour à Dieu, et en Dieu, dans une effusion mystique où se produit l'extinction dans l'extase de soi et du Moi (*fâna*).

Ce désir unique de l'âme vers la Résurrection passe, bien entendu, par la mort, avec ses différents degrés, à droite vers le Jardin, à gauche dans le Feu.

Il faut savoir que l'âme est d'abord une « flamme du Malakût », afin de comprendre comment cette pré-existence au corps ne lui interdit pas de devenir le principe de vie d'un corps très humble, d'être lié au corps, puis comment cet acte d'exister s'intensifie et s'élève, degré par degré, comment l'âme est nature, puis âme proprement dite, puis intelligence, comment enfin elle s'efface, comment sa lumière s'absorbe en la lumière de l'unité divine, dans l'Un.

Sadrâ relève la Torah, puis l'enseignement évangélique, selon lequel les hommes ressuscitent tels des anges, délivrés du besoin de boire, de manger ainsi que de la sexualité.

[299]Christian Jambet, Mort et résurrection en Islam, Paris, éd. Verdier, 2008.

Il fait une référence toute particulière au cas des Sept Dormants d'Ephèse, ces jeunes chrétiens persécutés que Dieu endort dans la Caverne, avant de les ressusciter.
Sadrâ évoque aussi le Tartare de Socrate, où les criminels expient en enfer. Il relève enfin qu'Aristote serait l'annonciateur d'un monde intermédiaire entre les réalités sensibles et les réalités intelligibles, qui serait le pays de la vie dernière, qui deviendra le *Barzâkh* en islam. Il s'agit en fait de cet Aristote à qui l'islam attribue la paternité de la fameuse Théologie, faite de textes de Plotin traduits en arabe et glosés, où, en effet, il y a une description de la Terre du monde de l'Ame, où Sadrâ voit le Jardin et le feu, situés dans le monde imaginal.

Il s'avère ainsi que c'est à leur lecture de Plotin, alias « Aristote », que les philosophes du XVII^{ème} siècle iranien doivent d'avoir théorisé le monde imaginal ('alâm al-mithâl).
En affirmant les droits d'une imagination visionnaire, il accorde cependant au monde de la vie dernière le statut d'un monde des formes d'apparition imaginales, dans cet intermonde mixte ou *barzâkh*. Il produit une théorie de l'imagination/mémoire dans « *Des ténèbres à la lumière* »[300] pour expliquer les châtiments ou les récompenses de la tombe.
Le rêve, pour le rêveur, présente une certaine analogie, puisque les images que l'imagination configure librement sont parfois aussi fortes que celles que nous recevons pendant la veille. C'est pourquoi l'imagination survivant à la mort du corps, il est possible de soutenir que les visions de la tombe ou celles de la vie dernière au temps de la résurrection sont des « réalités d'imagination », « des formes imaginales ».
Il convient d'ajouter que ces formes d'imagination sont, dans le rêve, privées de toute existence concrète, ce qui ne saurait être le cas dans la vie dernière, puisque aucun témoin extérieur ne peut s'en porter garant. : « Oui, le rêve est perception intense, oui, il est action, oui, il existe des « actions imaginales ». Mais il existe un point, extérieur au tableau du rêve, hors de son univers de perception : celui qu'occupe le spectateur ».
L'objet de l'imagination visionnaire ne fait qu'un avec la réalité du sujet de cette perception, il est la manifestation de l'acte de l'imagination.

Entre la forme rêvée et la résurrection, il y a une différence capitale : la forme rêvée produit un monde, mais laisse le rêveur dans le monde d'ici-bas, la résurrection engendre un monde qui n'a pas d'autre monde pour l'entourer et l'environner.
Le cauchemar du châtiment de la tombe est un avant-goût de la sensibilité aigüe de la vie dernière, il n'est pas un rêve. Le monde imaginal, s'il est un des modes de la résur-

[300]Ibid., p.209.

rection, se distinguera des formes imaginales perçues ici-bas, parce qu'il aura toute la force de la sensation, qu'il n'y aura plus hors de lui le moindre critère de sensation externe, ni le point dans l'espace d'où surgirait celui qui nous réveillerait d'entre les vivants. Il sera le monde de la sensation de la tombe et d'outre-tombe. L'imagination se sera métamorphosée en sensibilité.

La station la plus juste de la croyance est celle des savants mystiques, pour qui les formes du Jardin ou du Feu sont des existants concrets, bien réels, qui sont loin d'être des imaginations ou des métaphores, mais d'une plus grande intensité et durée que les formes de ce monde-ci. En ce sens, nous pouvons rejeter les thèses qui font de la vie dernière de simples réalités fantasmatiques des choses qui existent par et dans l'imagination.

Sadrâ distingue l'imaginal de l'imaginaire, mais il distingue aussi la sensibilité supérieure et éternelle de la vie dernière de la sensibilité fugace des formes de cette vie. Il ne se contente pas d'une théorie de l'imagination active, même s'il en fait usage pour sa doctrine du corps de résurrection. Quand il s'agit de la « résurrection majeure », il prolonge sa propre théorie de l'imagination active, il la détache, en tout état de cause, de son affiliation avec le discours antérieur sur l'imagination vérace – dans l'avicennisme- en lui donnant un autre statut : il parle des « sens de la vie dernière ».

Le monde de la vie dernière n'est pas un monde d'imagination, mais un monde sensible supérieur, dont la matière est fournie par l'imagination. Autrement dit, le monde imaginal n'est le monde de la résurrection majeure qu'à une seule condition : ne pas être un monde de simples formes imaginales. Il faut que le monde imaginal soit *Un Autre Monde Sensible* pour occuper sa place médiane, entre le monde de la vie d'ici-bas et le monde supérieur de la vie intelligible.

Certains critiques pourraient formuler à ce niveau de la recherche de Sadrâ des réserves sur ce qui constituerait une illusion substantialiste, qui rejoindrait Spinoza sur ce point, comme Christian Jambet le revendique d'ailleurs dans son Avant-propos.

Les gens du Coran, les amis de Dieu, les imams possèdent la science des Ames, les secrets ésotériques du Livre (Irfân), qui est le « cœur des cœurs », le plus profond ésotérique, ne faisant qu'un avec l'intuition immédiate du réel : la transmigration des âmes dans la lumière.

Sachant que la mort naturelle est le signe du parachèvement de l'âme et de sa complète conversion, depuis cette vie jusqu'à la vie dernière, c'est cette conversion qui est cause réelle de la mort et de l'anéantissement du pouvoir des sens, et non l'inverse.

La mort n'existe pas au sens courant du terme. Le modèle de la transmigration de la vie de l'esprit, que ce soit dans la mort ou dans le sommeil, c'est le mouvement du soleil.

Evoquant un de ses maîtres de l'irfan, Sadra écrit : « Lorsque le soleil s'éloigne de ce lieu terrestre, et que vient la nuit qui le remplace, il paraît en un seul endroit, sa lumière illumine ce nouvel emplacement. Eh bien, de même, lorsque l'esprit se détourne du corps de ce corps dont la vie dépendait de lui, il se montre en pleine lumière sur une des formes qui est le *barzâkh*».[301]

Le *barzakh*, ou monde intermédiaire, peut-il être autre chose que cette imagination survivant à la mort du corps naturel ? Il s'agit, en tout état de cause, du seuil de la vie dernière.

Certains versets présentent un témoignage de la résurrection. Le *barzâkh*, c'est l'âme humaine, un écran qui rassemble les deux mondes, le monde d'ici-bas et le monde de la vie dernière, tout autant qu'il les sépare. L'âme est donc une porte qui s'ouvre dans la muraille entre les deux « naissances ». Cette vision est proche de la doctrine de Platon sur la Khôra et le korismos, en tant que surface d'inscription des idées.

L'âme humaine ne transmigre pas d'un corps à l'autre en cette vie, *en ce monde*, mais si par le *tanâsukh* on entend le devenir de l'âme, son passage par les formes déficientes que sont le minéral, les formes végétales, les formes animales, dans l'autre monde, dans la vie dernière, nous sommes dans le vrai.

Les tenants de la métempsychose pensent, à tort, que les âmes n'ont qu'un mode d'être, qui est le mode d'être naturel. C'est pourquoi ils n'envisagent à tort le transfert de l'âme que d'un corps naturel vers un autre corps naturel. Ce n'est pas le transfert en lui-même qui pose problème, mais sa définition. Henry corbin a bien montré que, « pour comprendre le *ma'âd* (jour du Jugement dernier) en son sens vrai, et partant sa différence à l'égard du tanâsukh, il faut donc écarter toute représentation d'un transfert local et matériel, comme si l'âme se séparait d'un corps matériel pour se conjoindre avec un autre qui l'attendrait à la façon d'un réceptacle. Il faut se représenter quelque chose comme le passage d'un mode d'être à un autre mode d'être, par exemple le passage de l'intellectus materialis, ou intellect en puissance, à l'état d'intellect et d'intelligé en acte »[302].

Sadrâ n'était en rien ignorant de l'inde, depuis Birunî, et l'exode des ismaéliens nizari vers les Indes devenus jaïnistes, et surtout depuis le règne d'Akbar (1556-1605).

Nous connaissons mieux le gigantesque mouvement de traduction en persan des monuments de la littérature sacrée de l'inde par les travaux de Darius Shayegan « *Hindouisme et Soufisme* »[303].

Les communications entre monde iranien et monde des religions indiennes étaient faci-

[301] Ibid., p.270.
[302] Henry Corbin, En islam iranien, op.cit., t.IV, p.89.
[303] Darius Shayegan, Hindouisme et Soufisme, Paris, éd. Albin Michel, 1997.

lités par la présence de la langue persane au cœur de l'inde islamisée. Sadra connaissait le yoga-Vasistha par Mir Fendereskî (mort en 1640-1641). Il en a tiré l'idée que le corps transmigrant est un corps subtil, et que c'est à ce titre qu'il assume des formes humaines, végétales ou animales, comme transmigration ascendante et descendante. L'aspect descendant se trouve surtout dans le bouddhisme, dont il était proche avec Sîmnanî, et dont la figure du Bodhisattva était déjà citée par Sohrawardi dans « *Le Livre de la Sagesse Orientale* » [304] : « Le bouddha (Buddhasaf) déclare ceci, et avant lui certains orientaux : Le Seuil des Seuils, pour la vie de toutes les citadelles [des corps] élémentaires, est la citadelle humaine, quel que soit le comportement qui prédomine en la lumière-Epahbad, quelle que soit la modalité ténébreuse qui s'implante en elle et à qui elle se confie ».

Sadrâ n'entends pas non plus accorder que tous les hommes vont vers un destin collectif, que tous intensifient leurs âmes au point d'atteindre le degré de l'intellect acquis : « Très nombreux sont les êtres humains qui, dans leur mode d'être de la vie dernière, n'ont pas le degré de l'intelligence. Malgré cela, ils ont des plaisirs d'imagination, des joies animales, des bonheurs fantasques, qui sont le terme ultime de leur réalité, puisqu'ils n'ont aucun désir des réalités intelligibles et n'ont aucune part au Malakût supérieur ». Ce n'est pas le fait de posséder une âme qui fait que l'on se tourne nécessairement vers une finalité intellective et une perfection absolue ».[305]

C'est à ce sujet qu'il s'explique avec les sages de la Grèce. Ce que Platon et ses prédécesseurs ont nommé la palingénésie de l'âme, et notamment le transfert des âmes en des corps inférieurs, des corps d'animaux, « nous l'avons réorienté en le détournant de la perspective où ils l'avaient placé »[306]. Sadrâ ne veut pas tomber dans cette erreur fatale de considérer qu'il n'existe qu'un seul monde de la rétribution, qui serait le monde intelligible. Le corps de l'autre monde, c'est l'âme, affirme-t-il.

Lors de la résurrection, les corps s'actualisent à partir des réalités spirituelles, « comme font les ombres à partir des individus ». Le corps de résurrection est l'ombre de l'homme prenant corps dans la vie dernière. En ce sens, la transmigration est justifiée.

En vérité, la résurrection n'est pas un événement unique, mais il est autant de résurrections qu'il existe de naissances. La « résurrection mineure » et la « résurrection majeure ».

La résurrection mineure est « bien déterminée », elle coïncide avec la séparation de l'âme au moment de la mort. Elle est la naissance du *barzâkh* et de la tombe : mode

[304]Sohrawardi, Le Livre de la Sagesse Orientale ,2ème partie, livre V, §230, p.204.
[305] Christian Jambet, loc.cit. p. 24.
[306] Ibid., p. 30.

d'être, croissance de l'âme dans la tombe, lorsque s'éveillent au jour de son passé les sens intérieurs et qu'ils projettent sur l'espace de la tombe toutes les formes d'apparition qui sont sensations de plaisirs ou de peines intenses, esquisses des joies du Paradis ou des éternelles souffrances de l'Enfer. Le *barzâkh* est un terme emprunté au Coran : « Derrière eux est un *barzâkh*, jusqu'au jour où ils seront ressuscités » (23 : 100).

Henry Corbin en a restitué le sens en disant du barzakh (littéralement « écran », mais aussi « passage, seuil ») qu'il s'agit de l'intermonde de l'imagination. Sans doute en est-il ainsi, puisque Sadrâ hiérarchise les modes d'existence, les mondes, les naissances selon une gradation de trois degrés, le sensible, l'imaginal, l'intelligible.

Le monde des choses sensibles, *aldunyâ*, qui se traduit par la « vie d'ici-bas », « ce bas-monde », correspond à la première naissance, celle qui s'achève avec la séparation de l'âme et du corps, avec la mort du réceptacle corporel. C'est le pays du devenir, au sens platonicien : sans cesse toute chose y est soumise au renouvellement, au changement, mais aussi à l'évanescence.

Le monde imaginal est le *barzâkh*, l'écran qui sépare le monde d'ici-bas et le monde de la vie dernière, l'inter-monde qui permet de transmigrer d'un monde à l'autre. C'est le monde des formes intérieures et non plus des formes sensibles extérieures, c'est le monde formé de la totalité des formes du plaisir et de la peine, produites activement par le sens intérieur qui survit à la mort du corps, l'imagination devenue sensation. C'est un monde sensible supérieurement intense, infiniment plus sensible que le monde qui nous entoure et qui n'est que pâle et fugitive expérience. Plus subtile est la sensation, moins elle est alourdie de la densité des matières d'ici-bas, plus douloureuse est la peine, plus forte est la jouissance. Le monde imaginal est le monde de la sensibilité exacerbée, le lieu des plaisirs et des douleurs extrêmes : c'est pourquoi le souvenir de nos joies nous donne un avant-goût des sensations de la tombe, comme la réminiscence de nos douleurs est d'avantage une douleur que ne l'est ce qu'elle se remémore.

Le monde imaginal enfin réalisé, la vie réellement vécue, ce sera, non cet avant-goût d'ici-bas, non plus l'esquisse de la tombe, mais la sensation éternelle, l'univers des formes, qui se subdivise en deux : le Jardin des bienheureux, la Géhenne des misérables.

Le troisième monde, correspondant au monde des formes intelligibles pures, est le monde des intelligibilités pures, sera le monde dès le monde de l'unité pure, où toute multiplicité s'abolit en la plus intense unification. Toute ombre s'y efface, et c'est là que ressuscitent les précédents, les rapprochés de Dieu. C'est le monde de la vie dernière rigoureusement parlant. Ce n'est ni le Jardin des compagnons de la Droite, ni le Feu, où le parti des démons entoure les compagnons de la gauche.

La résurrection majeure suit la mineure, dont elle est l'analogue, puisque tout ce qui

s'y produit a son correspondant, une similitude dans la résurrection mineure : « Les hommes ressuscitent au Jour de la résurrection selon leurs intentions, et il y a ceci de merveilleux que l'intériorité de l'homme devienne son aspect apparent et que son aspect apparent devienne son intériorité »[307]. Il est remarquable que la doctrine de l'imaginal chez Sadrâ autorise une éthique de la résurrection. Le retour corporel est la résurrection du corps. Elle consiste en l'apparition, dans la vie dernière, du corps imaginal, constitué de toutes les actions, intentions, volitions, mœurs de l'homme ici-bas. Ainsi, le Jour de la résurrection est le jour du dévoilement des cœurs dans le rassemblement.

Le retour spirituel est l'ascension de chaque degré vers le monde qui lui est propre. L'intelligence retourne au monde intelligible, l'âme au monde des âmes, le *pneuma* corporel retourne au monde des sphères célestes, le corps élémentaire va vers le néant. Le corps imaginal retourne, lui, vers le Jardin ou vers le Feu.

Après le rassemblement, Sadrâ nous parle de la résurrection suprême, qui est le foudroiement singulier en Dieu, caractérisant Moïse.

Dans « *Les Quatre Voyages spirituels* », Sadrâ aborde la question de la matière que les corps présents dans le monde de la vie dernière possèdent. C'est l'imagination/mémoire qui demeure dans l'homme après la destruction de son corps. Cette imagination est « la matière première des formes et des perfections de la vie dernière qui rivalisent de noblesse ou de bassesse dans leur principe agent »[308].

Ces formes constituent le barzâkh médian, la frontière et l'écran entre la vie d'ici-bas et la vie dernière pleinement réalisée. Elles sont, dit Sadrâ, le « toit » en ce bas monde et le « tapis » de l'autre monde. Proche de la conception plotinienne, Sadrâ utilise le concept de *mâdda* pour désigner la matière subtile des corps de résurrection, alors que la *hylé* platonicienne est toujours privation et puissance. L'âme est « matière spirituelle subtile », tandis que la *hylé* est matière dense.

En vertu de cette doctrine de la subtilité croissante des matières, « ce qui en premier, est la matière qui reçoit la condition d'être ou naissance de la vie dernière, c'est la puissance de l'âme qui est l'imagination, pour laquelle se configurent et par laquelle subsistent les images des sensibles et leurs formes séparées de leurs matières ».

C'est le Jardin des bienheureux, qui n'est pas un lieu qui serait préparé pour eux, mais un espace que l'activité de chacun va déployer et construire, comme une œuvre d'art.

Cette puissance est celle de l'imagination, mais il ne s'agit pas de l'imagination en sa dimension d'ici-bas, dimension apparente, mais de l'imagination en son sens caché à

[307] Mafatih al-ghayb, p.633
[308] Ibid., p.222.

notre vue, son sens intérieur, qui est d'être sens créateur, imagination créatrice, indissociablement liée à un pouvoir de sensation. Il appartient à chaque homme, selon sa théophanie singulière, qu'il lui appartient, de manifester, de façonner son Jardin ou son Enfer.

A ce degré de sa recherche, Sadrâ en vient à distinguer désormais deux mondes, celui de la vie inférieure (*al-dunyâ*), et celui de la vie dernière (*al-âkhira*). Il y renonce pour sa doctrine des résurrections. Il n'utilise plus le schème ternaire qui était le sien : « Les stations qui rassemblent intégralement les hommes dans la vie dernière sont au nombre de trois : le degré du sensible, celui de l'imaginal, celui de l'intelligible »[309]. Et finalement, Sadrâ hésite même paradoxalement à désigner le monde de la vie dernière par l'expression de « monde imaginal ».

C'est pour éviter toute confusion entre les deux degrés distincts topologiquement du réel dans l'image. La perception des formes, dans le Jardin ou le Feu, est due à une faculté de l'âme qui est, dit-il, l'imagination en ce monde-ci, dans le monde de la première naissance, mais qui est sensibilité, sens, sens en ce monde de l'au-delà, dans le monde de la résurrection, de la vie dernière[310]. Le monde imaginal mériterait d'être nommé « monde des sens de la vie dernière ».

A la mort de l'homme commence ce qu'Ibn'Arabî appelle la « résurrection particulière ». Sa croissance le porte alors dans le monde intermédiaire entre ce monde et celui de la vie dernière, le *barzakh.* Dans le barzâkh, l'imagination configure les formes du Jardin ou du Feu correspondant respectivement à la récompense ou au châtiment de la tombe. Ces formes de l'imagination étaient l'esquisse des évènements de la vie dernière. Elles sont sensation, mais sensation faible, quoi que plus intense que la sensation d'ici-bas, sensation, mais sensation non encore pleinement réalisée de l'autre monde, du monde des réalités intérieures au cœur de l'homme.

Puis vient ce qu'Ibn Arabî nomme la « résurrection commune à tous », et que Sadrâ appelle « majeure » : « La différence qu'il y a entre les formes que l'on voit dans le barzâkh et celles que l'on atteste d'un témoignage immédiat, lors de la résurrection majeure, dépend seulement de l'intensité ou de la faiblesse, de la perfection ou de l'imperfection, puisque toutes ces formes sont des formes de perception particulières, immatérielles. Seulement, dans le *barzakh*, elles sont vues par l'œil de l'imagination, bien différent en cela du sens de ce bas-monde, qui est divisé en cinq facultés, résidant

[309]Tafsir al-Qur'ân, t.5, p. 201sq.
[310] Asfâr, t.9, p. 335.

en cinq substrats différents du corps »[311]. Cette vie d'ici-bas est un songe, mais l'imagination créatrice est vigilance supérieure.

Lorsque l'homme meurt, l'âme se configure elle-même, séparée de ce monde-ci, et elle *s'imagine* alors identique au cadavre enseveli. L'imagination, libérée des entraves crées par la multiplicité des organes des sens externes, devient active mais c'est pour ne plus imaginer qu'elle-même. La croissance de l'imagination, jusqu'au degré le plus intense de la vie dernière, où elle configure son Paradis ou son Enfer, librement comme Ange ou comme singe, porc, chien…, est toute intérieure à l'âme, et c'est l'âme que l'âme configure en imagination, dans la production des objets de son désir, de son plaisir ou de sa souffrance.

Le monde de la vie dernière est fait de tableaux, qui embrassent les archétypes, invisibles ici-bas, de toute chose. Les tableaux composent les scènes du Jardin, les châtiments du Feu, avec infiniment plus de réalité concrète que l'art des peintres. Le monde de la sensation dernière n'est pas une *mimésis* de ce monde, mais l'apparition de ses secrets, de ses fondations. La puissance créatrice de l'artiste ici-bas, fut-il Jérôme Bosch, comme celle de toutes les autres âmes, ne peut faire naître les formes et les figures qu'il désire, dont il veut l'existence. Ces dessins disparaissent, les fantômes de son imagination s'altèrent et changent sans cesse. Le monde de la vie dernière fait plus qu'imaginer, il réalise le désir impossible de l'imagination artiste, qui veut conférer à ses créatures une existence authentique. « La matière dont cet homme ressuscité est formé, c'est ce qu'il sait et qu'il croit ». Les individus ressuscitent ainsi de différentes façons, et ils sont les fils de ce qu'ils ont fait et accompli[312].

Mollâ Sadrâ aboutit à une différentiation interne des multiples degrés de l'imaginarisation des images. Le point de saturation de la problématique intensive de l'imaginal (‘alam Al-mithâl) en Iran shi'ite bascule en une éthique des résurrections. L'imaginal se déploie et s'achève par une théorie des morts et des naissances.

Il la parachève cette doctrine de l'imaginal en la saturant, par un renversement dialectique. Une désuturation de ses articulations en résulte par impurification de leur fonctionnement, pour reprendre la conceptualisation d'Alain Badiou, qui implique un encrage, même ponctuel, de l'image dans le réel.

Ce point conclusif du discours des orientaux qu'est Mollâ Sadrâ, comme l'a défini Christian Jambet, déconstruit, pour reprendre le type de discours dé -constructif mis en œuvre par Jacques Derrida, la mécanique des images par sa répétition même qui ébranle

[311] Asfar, t.9, p.335sq.
[312]Tafsir al-Qur'ân, t.7, p.636.

les convictions et les fait vaciller sans pourtant les détruire matériellement, sans la référence d'un signifié transcendantal. Cette abandon du concept de l'imaginal se trouve également dans l'œuvre de Tûsi, qui était le conseiller du seigneur d'Alamût, qui estimait qu'il n'y avait plus rien à imaginer après la proclamation de la Grande Résurrection. Sandra fonde en vérité la formalisation d'une éthique de la résurrection qui dépasse le statut de l'esthétique aussi bien que de toute métaphysique d'artiste.

7) **Les philosophes en islam(s) et le monde imaginal.**

Pour récapituler, cette continuité historique et historiale entre les philosophies imaginales et les doctrines occidentales a été transmise par Henry Corbin, traducteur autorisé de Heidegger, notamment pour « *Kant et le problème de la métaphysique* » (Conférences de 1924), et simultanément philosophe orientaliste qui écrivit « *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî* », concept traduit par l' « Imaginal ». Son successeur, Christian Jambet, développa également ce concept de l'Imaginal à propos d'Avicenne, Sohrawardi et Mollâ Sadrâ, qui constitue à ses yeux le point d'aboutissement de toute la philosophie en Iran shi'ite. On peut ajouter en supplément les travaux de Louis Massignon sur « *La passion d'Hallâj, martyr de l'islam* ».

Cette pensée orientale se réclame historiquement de l'apport du platonisme et de l'influence de Plotin et de l'Ecole d'Alexandrie à travers l'école des néo-platoniciens persans. La civilisation andalouse assura la circulation de grands débats religieux entre la tradition judaïque (Maïmonide et Averroès…), les courants soufis d'islam, l'hyperrationalisme des Mutazilites avec Ghazali. Des formes artistiques originales apparurent avec le *senhal* ou *zinzal* andalou, et les diverses expressions de l'Amour courtois dans la poésie persane avec Omar Khayyâm et Rûmi.

Sur la conclusion « créationniste » concernant la sensibilité esthétique d'outre-monde, telle qu'elle est présentée par le grand philosophe shi'îte iranien Mollâ Sadrâ, à l'égard duquel nous sommes en mesure de confirmer la remarque citée de Christian Jambet. Sadrâ a compilé tous les prédécesseurs que nous avons suivi dans la présente recherche depuis Avicenne, avec Ibn 'Arabî, Sohrawardi, Hallâj, Séjastanî, Nazoreddine Tusî, et les poètes persans comme Rûmi et Omar Khayyâm, en les menant à leur point conclusif, par un retour aux traditions (néo)platoniciennes.

Avec et sans métaphore, la magie créatrice du miroir nous invite à percevoir des existants nouveaux, apparitions d'un monde caché aux sens lorsqu'ils s'appliquent aux corps matériels, apparents aux sens quand ils se tournent vers des images sans sujets.

L'infini potentiel de l'acte intensif d'imaginer se distingue dans la hiérarchie des niveaux de sens, à la fois de l'acte d'être formel perceptif mais aussi de l'acte d'être matériel.

Cet « imaginal en acte » prends ici une valeur capitale, puisqu'elle s'autorise et se référencie en plus dans les propos du prophète Muhammad : « Le cœur du croyant est plus grand que le Trône », puis se confirme dans l'exégèse avec le « paradoxe de Bistami : le trône et ce qu'il soutient est un des angles du cœur de Abu Yazid ». C'en est un point de vue, une optique parmi tant d'autres possibles, en simplifiant. Sadrâ étend ainsi à l'ensemble des formes perceptives ce que Sohrawardi disait des formes imaginales : elles sont du « pays du non-où » (*na koja abad*). Elles ne sont pas en un lieu, mais elles configurent leur propre espace.

Dans le monde perceptif, le plus puissant efface le plus faible, tandis que dans l'imagination ou intellection, nous sommes libres d'imaginer ou de concevoir le petit avec le plus grand ou le moins intense avec le plus intense. L'exégèse sadrienne insistera sur la problématique du Miroir, reflet reflétant et reflet, préréflexif et réfléchi, sans oublier les effets d'anamorphose et de composition en abyme.

Le miroir multiplie le nombre des choses ; Il est une réminiscence de l'interdit fait à la créature de simuler la création. Le miroir mimétique est un simulacre du créateur réel, même si le Tiers porteur de Miroir doit détenir une certaine matérialité d'inscription de la trace, dans le cadre (parergon) même, et dans l'effet de cadre de (sa propre) parergonalité. Et donc une implication grammatologique de réalité.

Cette matérialité différentielle de la trace énoncée par Derrida se trouve reprise par A.Medweb[313], peut également se trouver formalisée dans le rapport du réel avec le Zéro, tel qu'Alain Badiou l'a étudié dans le n°10 des *« Cahiers pour l'Analyse »*,[314] titré : « Marque et manque : à propos du Zéro », où il soutient que « le zéro n'est pas la marque du manque comme tel, mais bien plutôt la marque du manque d'une marque », en sorte que le dernier mot reste à la matérialité des écritures, et non à la pure vacuité du support. Il affirme là un certain matérialisme logique, contre la position de Frege présentée par Jacques-Alain Miller[315].

Nous pensons être autorisé à souscrire, et à soutenir avec Christian Jambet que : « la structure de l'imagination semble être en islam un phénomène transhistorique et transculturel » [316], et nous lui avons été reconnaissant de la rigueur de ses méthodes, à la suite de cet autre grand spécialiste que fut Henry Corbin, qui déclarait dans une note tardive restée inédite, et citée par Jambet: « Au total, l'âme est elle-même l'Imaginatrice. Elle

[313] Abdelwahab Meddweb, Signe Trace, in Beaugé et Clément : L'image dans le monde arabe, Paris, éd. CNRS, 1995.
[314] Alain Badiou, Cahiers pour l'Analyse n°10, Publié par la Société du Graphe, aux éditions du Seuil, Janvier 1967, p. 150sq.
[315] Alain Badiou, Le concept de Modèle, Maspero, 1967, Paris, éd. Fayard, 2007, p. 27.
[316] Christian Jambet, loc.cit.p.320.

n'a plus besoin d'une faculté : l'imagination »[317].

Cependant, au moment même où elle s'énonce dans toute sa généralité sur l'Islam, cette thèse posée par Jambet se trouve entamée par une étrange différ*a*nce de position, que certains interprèteraient à tort comme une contradiction interne, puisqu'il s'agit de deux régimes de signes bien différents. Une autre remarque surgit à propos de Sadrâ, qui vient limiter la portée du concept précédent par rapport à l'Islam arabo-sunnite majoritaire.

Nous avions exprimé notre point de vue dans le sens d'une telle réserve, et déjà précédemment nous avions soulevé l'exception de nullité à propos de poètes persans comme Rûmî et Omar Khayyâm, ainsi nouée avec des invariants communistes présentés comme imaginaire social de toutes les libertés profanes, depuis l'insurrection des esclaves noirs ou « Zwhang », en passant par la Guerre des insurgés Qarmates, à laquelle est associée le nom d'Hallâj, et lors de la proclamation par le Seigneur 'Hasan de la Grande Résurrection ismaélienne d'Alamût, à la date du 8 Aout 1164. Tous les éléments avancés dans ce sens modifient l'évaluation de ce qu'il faut entendre par le concept de « Religion islamique », et diffère largement son acception générale dans le champ théorique élaboré antérieurement à ce pur évènement.

Nous voici confirmés dans nos attendus lorsque ce même philosophe spécialiste de l'Islam, Christian Jambet en vient à reconnaitre magistralement l'influence décisive des grandes religions « symboliques », et du mythe cosmogonique des particules de Lumière dispersées et distribuées selon les Deux Principes qui font avec le temps retour à leur séjour originel, de l'ancienne Perse, et singulièrement du manichéisme de Mani, sur la généalogie philosophique de Mollâ Sadrâ : « Une telle phrase atteste que la philosophie des Ishrâkîyûn intègre la révélation manichéenne au cœur de l'eschatologie musulmane, ce qui est en soi un événement capital, mais elle nous offre la clé de l'interprétation du monde imaginal ».[318] Cette double thèse peut balancer, se nuancer et se préciser du fait que la plus haute définition du monde imaginal dans l'Islam se devait d'apparaître logiquement et historialement dans un espace différentiel de forces élaborant un sens différent et nouveau : l'Iran shi'îte, s'appuyant sur la tradition persane de Mani à rebours et souvent à l'encontre de l'islam majoritaire arabo-sunnite, réécrite et re-« doublée » avec une double plume à revers et en franchissant une « double » barricade du fait de l'islam iranien..

[317] Christian Jambet, Loc.cit. p.340.
[318] Loc.cit, p. 325.

Chapitre III. **L'imaginale négatité.**

L'imaginale négatité[319] permet d'opérer la « description phénoménologique du phénomène contingent d'exister », pour la conscience de soi d'un objet (in)esthétique.
Il serait même possible d'envisager une « esthétique négative » chez Sartre, à partir du galet sur la plage, aux mains antihumanistes de Roquentin dans « *La nausée* », chose qui est décrite comme « scandaleuse prolifération d'existence », et ensuite comme exemple à titre comparatif : « La Pierre noire, la Ka'âba de La Mecque».

Il est loisible d'apprécier les descriptions d'Henry Corbin sur la magnificence (la grandeur et la beauté) de la vision, l'insistance sur la beauté plastique du monde imaginal, le sentiment de la Beauté éprouvée dans une vaste région du soufisme comme étant la théophanie par excellence, définie comme « onto - théo - téléo - logie » de la Présence pleine et de la Vérité comme signifié transcendantal, ainsi que la Métaphysique est définie sur la trace de Heidegger.

Mais peut-on se contenter de la mise en garde d'Henry Corbin[320]: « Notons le bien. Il ne s'agit pas d'un pur sentiment esthétique, s'accompagnant d'une « tonalité affective (*stimmung*) » devant la Nature, pure joie, mais de la contemplation humaine comme Seuil du Numineux, sacral, qui inspire « Effroi et détresse », par l'élan qu'elle suscite vers quelque chose qui à la fois précède et dépasse l'objet qui la manifeste : La conspiration (*sympnoia*) du spirituel et du sensible, telle que celle-là apparaît dans l'amour mystique ». Ce quelque chose de numineux et sacré est rencontré par les Saints de l'Islam, lors des circonvolutions autour de La Pierre Noire de La Ka'âba, lors du pèlerinage à La Mecque. C'est un objet sans qualité esthétique particulière, qu'on peut rejeter hors de l'Art proprement dit c'est une Pierre noire tombée- là, comme un météorite. La Pierre noire, bloc de pierre érigé *erstellen* dans son *Gestell*, ou dispositif selon la lecture heideggérienne de Platon, dont l'équivalent en arabe se dit (« *maqam* ») en la mémoire d'Abraham.
Elle est inconnue, puisque recouverte d'un voile, et qu'il est pratiquement défendu de la dé-envoiler. On peut la considérer comme un « objet petit *a* », (in)esthétique, mais (sur)investi de puissances sacrées, monstrueuses qui montrent la dernière trace de Dieu-Allah. On peut noter qu'elle est l'objet de désirs de rapt ou de rapine, selon une grande compulsion de répétition dans le monde islamique dissident. Mais pourquoi donc, puis-

[319] Notion de « Négatité », chez Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, Paris, éd. Gallimard, 1943, p. 85.
[320] Henry Corbin, L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî, op. Cité page, 211.

qu'elle n'a aucune forme reconnaissable, et qu'elle ne représente rien par elle-même ? Hegel le disait : « Seules les pierres sont innocentes ».

Il est loisible de penser, au contraire, qu'il n'y a rien de plus sublime, d'un point de vue esthétique, que le franchissement du Seuil métaphysique avec l'Ame sœur, Fidèle de l'Amour, surtout devant une Colonne Colossale, du type de la Pierre Noire à la Ka'aba par exemple.

Il existe bien une esthétique du Numineux, qui se reporte à chacun des six Grands Cycles de la prophétie. *Le Kalame Pîr* précise que chaque grand prophète correspond à une manifestation de l'imam éternel, et chaque cycle est un *aiôn*. (Comme le mot grec « aiôn » chez Héraclite (« Le temps-Aion- est un enfant qui joue aux pions », traduit du grec en français par Bauffret avec l'accord de M. Heidegger, et par Kostas Axelos) [321] : L'instant, ou « la dispensation de l'être », équivalent du mot persan « dawr » selon Christian Jambet[322], même s'il s'agit d'une « esthétique négative ». Nous examinerons trois arguments pour définir le statut de cette Pierre en regard du Religieux et du Sacré.

[321] Kostas Axelos, Héraclite et la philosophie, Collection Arguments, Paris, éd. Minuit, 1962.
[322] Loc. cit, p. 99.

1) **La spectralité des doubles**

Présence / absence qu'il faut bien nommer Spectaculaire de l'Être -image. Cette « hantise fantomatique » d'un Spectre angélique est bien précisée dans le livre cité d'Henry Corbin sur Ibn 'Arabî, lors de ses circumambulations autour de la Pierre Noire de la Ka'ba mystique. Ce processionnal ne serait-il autre chose que la Prière rituelle d'un vivant autour d'un cadavre ? « Regarde, lui demande le Jouvenceau mystique, le secret du Temple avant qu'il ne s'échappe »[323].

Le lieu de cette Présence Imaginative est la conscience du croyant, ou plutôt l'Imagination théophanique investie en lui. Son temps, c'est la durée psychique vécue. Quant à l'Incarnation, c'est une union hypostatique dans la chair, rencontrant le Jouvenceau Mystique du Hadith de la vision, comme le Christos Angelo, le Jeune homme de la Mosaïque de Ravenne, l'Ange gardien, *Puer aeternus*, Hermès, Pasteur orphique, Double Rahman, *Daêna- Fravarti* (ange-archétype de l'individu terrestre dans l'anthropologie de Zoroastre), Béatrice -Dante dans la Christologie officielle[324].

« Cet infini et ineffable bien/ qui est là-haut, court très vite à l'amour, / comme va un rayon vers un corps brillant/ Plus il trouve d'ardeur, plus se donne, / si bien que, plus la charité s'étend / plus l'éternelle valeur grandit sur elle. », et dont l'Imâmologie reproduit plus d'un trait. La Présence imaginative du Temple, et la vision de la Forme de Dieu s'expérimentent ainsi pour Ibn Arabî :

Il est entièrement clos ; seule une colonne émerge de la muraille, colonne qui est le seuil, l'herméneute entre l'impénétrable et les mystiques visionnaires. Elle est représentation homologuée de la Pierre Noire, érigée et enchâssée dans le Temple matériel de la Ka'ba. La dite Ka'ba désigne également le Pôle mystique de toute théophanie, l'Esprit Saint, l'Esprit mohammadique, identifié lui-même à l'Ange Gabriel, et le dévoilement du Secret des Révélations prophétiques.

Ce « type idéal » (au sens de Max Weber), ou archétypal (pour ne pas oublier Jung), de toutes les visions antérieures des Prophètes (comme par exemple l'exaucement de la prière que Sohrawardi adressait à sa Nature parfaite), Ibn Arabî, visualise, *apparitionne* (pour reprendre la formulation de Jacques Derrida) sa propre haeccéité éternelle, son «Ange » Cela évoque une Nuit de l'Esprit déjà antérieurement vécue par Ibn Arabî.

---

[323] Ibn Arabi, Fotuhat I, 47ss, Les Conquêtes spirituelles de La Mecque.

[324] Philippe Sollers, La Divine Comédie, éd. Desclee de Brouwer, 2000, où il présente la Vision du corps Rayon de lumière comme « Cubiste », pages 257sq.
Cf. Dante : La Divine Comédie, XV, 67-72.

Il processionnait autour du Temple, il improvisait à haute voix quelques vers, et mettait en musique ses doutes et sa mélancolie, quand subitement émergea de l'ombre la Figure féminine créatrice, éveillatrice des seuils, qui fut pour lui la manifestation terrestre de Sophia *aeterna,* Fatima de Cordoue, Nizam sa bien-aimée…

L'analyse psychologique peut déceler dans cette inquiétante familiarité une superposition ou surimpression des traits et des figures archétypales, une forme de l' « inquiétante Etrangeté de l'Image, *unheimlich* », analysée par S.Freud dans « *L'inquiétante étrangeté* » a bien été commentée par Jung, et par Sarah Kofman, concernant la surdétermination et la surimpression de l'Image double du Jouvenceau mystique.

L'historien Jean-Pierre Vernant étudie la notion de « Kolossos »[325], de manière éclairante sur la Statue de Soi dans les cimetières grecs, comme Double identifiant, miroir dont nous sommes le Reflet comme Sujet, en effet le double dédoublé et redoublé de son Être personnel. Cette Forme de Dieu est son origine et sa fin, son « Compagnon Eternel, son Ange ». La récurrence de l'Image du Temple livre le secret ou le Spectre qu'il recelait, son Dieu caché, pure « Forme de Dieu », qui est le Soi comme figure de l'Ego, et de son Alter Ego divin.

La doctrine de l'Imagination théophanique ferait penser plutôt au processus d'une illumination croissante et d'une Création récurrente et continuée, (ce qui signifie qu'il n'y a pas de causalité physique entre chaque instant du monde sans intervention divine par une nouvelle théophanie, et cette idée est totalement opposée à la conception spinoziste d'une substance qu'il appelle indifféremment Dieu ou la Nature, qui n'intervient pas dans le cours du monde après sa création initiale sous forme de miracles), portant graduellement à l'état luminescent les possibilités éternellement latentes dans l'Être divin originel. En second lieu, il y a un aspect et une fonction proprement psychologiques.

Mais à quelque degré ou phase que nous considérions l'Imagination, comme Présence, et Dignité Imaginative en sa fonction cosmique de Nuée primordiale, ou comme puissance Imaginatrice chez l'homme, sa caractéristique constante est sa fonction d'intermédiaire, d'intercesseur et de médiateur, en tant que Compassion divine « existentiatrice », c'est-à-dire prédictive et positionnelle d'existence.

Cette qualité supérieure d'Être. Le Compatissant est un Nom de Dieu qu'Ibn Arabî met en valeur, au-dessus des cent Noms reconnus d'Allah.

Elle est science du Cœur, comme organe subtil de la divination, (connotée par le divin et par le devin) et, consubstantiellement, science des Miroirs où se reflètent les contemplations paradisiaques. Cependant, il faut bien noter que ces deux aspects sont toujours

[325] Jean-Pierre Vernant, Mythe et Pensée chez les Grecs, Paris, éd. Maspero, 1971.

complémentaires, inséparables.

Ainsi, dans l'état de *Fana*, effusion et fusion extatique, *ek-statique* et possessive d'horizon, d'arrachement de concentration mystique, de « Coran vivant », éprouvant l'unité essentielle du Créateur-créature, les attributs divins deviennent prédicables du mystique, toute discrimination est suspendue.

On peut dire alors non seulement que le mystique « crée » au sens où Dieu lui-même crée c'est-à-dire fait que soit manifesté dans le monde sensible quelque chose qui déjà existait dans le monde du Mystère, mais en outre que Dieu crée par lui cet effet. C'est une même opération divine, mais par l'intervention du gnostique, lorsqu'il est «retiré » de ses attributs humains, et qu'il persiste, sur-existe en ses attributs divins.

Il n'y a en fait qu'une Création unique, mais perpétuellement récurrente d'instant en instant. Et comme création veut dire essentiellement théophanie, le rapport de la créativité du cœur avec la Création perpétuellement récurrente, peut se définir encore par l'idée que le « cœur » du gnostique est l' « œil » par lequel l'Être divin se voit lui-même, c'est-à-dire se révèle à lui-même. Ce double mouvement anagogique s'appelle chez les modernes l'occasionnalisme :

Elle explique comment les habitants du Paradis « rentrent » en toute forme belle qu'ils conçoivent et désirent. C'est ainsi qu'il faut comprendre la conception ésotérique de la présence du prophète, perçue par le seul Ibn Arabî, alors que tous les présents ne voyaient là qu'un beau jeune homme.

Dans « *Fotuhat, II* », Ibn Arabî explique que derrière toute image, il y a une autre image ou figure imaginale qui vient la doubler, dédoubler, redoubler, non sans duplicité: « Sache que lorsque l'Esprit assume une forme physique dans les corps d'apparition, corps épiphanique, corps perceptibles par la vision imaginative non point dans les corps sensibles qui s'offrent à la connaissance habituelle, ces corps d'apparition peuvent être cependant, eux aussi, l'objet d'une perception quasi- normale.

Cependant, ceux qui les voient, ne distinguent pas tous uniformément entre ces corps d'apparition et les corps qui, selon eux, sont les corps réels proprement dits.

C'est pourquoi les compagnons du Prophète ne reconnaissaient pas Gabriel l'Ange quand il descendait sous la forme d'un Adolescent arabe. Il ne savait pas que c'était un corps céleste d'apparition, de sorte que le Prophète leur déclarait : « C'est Gabriel », mais eux ne doutaient pas, en eux-mêmes, que ce fut un jeune Arabe »[326]

Ibn Arabî dit encore : « De même en fut-il pour Myriam, lorsque l'Ange se typifia pour elle sous la forme d'un bel adolescent. C'est qu'il n'y avait pas encore pour elle le

[326] Op. Cité, page 256.

signe qui distingue les Esprits lorsqu'ils se corporalisent » (ou : s'incarnent).
Cette annonciation est paraphrasée chez le mystique Jalal Rûmi : C'est lorsque Myriam reconnaît l'Ange comme son Soi-même, qu'elle conçoit en elle-même l'Enfant divin.
Au jour de la Résurrection, Dieu apparaîtra à ses admirateurs. Il y en a qui ne le reconnaîtront pas et qui prendront refuge contre lui, comme Myriam devant l'Ange, Majesté Divine et Majesté angélique se doublent également comme Doublures, vis-à-vis de celui à qui elles s'épiphanisent, s'il en est encore inconscient. Il faut donc un Signe grâce auquel il reconnaisse épiphanie divine, épiphanie évangélique, épiphanie d'un djinn, celle d'une âme humaine.

La difficulté est la même que celle rencontrée lors du renversement du Platonisme des Idées, Idée qui se définit par la concurrence des prétendants, par la rivalité des Jumeaux mimétiques pour être sélectionnés selon une étrange compulsion de reconnaissance, dans le « *Sophiste* » et le « *Phèdre* » notamment, analysés par Gilles Deleuze. « Reconnais alors Qui tu vois, et par quoi Tu vois la chose telle qu'elle est », conclut Ibn Arabî.
Comme chez Platon, dans sa lecture deleuzienne, citée précédemment, Ibn Arabî, doit affronter l'épreuve des doubles mimétiques, (que René Girard appelle les « rivaux mimétiques » dans la constitution d'un « Bouc émissaire » pour le Sacrifice), qui doivent sélectionner l'idée, et la bonne idée d'avec son simulacre « *hyblis* » et « Gabriel », notamment. L'univocité de l'être se prédique selon différents plis ou modes distributifs correspondant au degré d'élévation des idées de chaque singularité individuelle.

Il y a une rémanence des formes récurrentes du processus théophanique, échelonné Successivement, en ordre ascendant : Adam, Seth, Enoch, Abraham, Isaac, Ismail, Joseph, Jésus, Salomon, Moïse, et Mohamed. Ce dernier étant l'expression de la singularité ultime, qui est, pour Ibn 'Arabî, Sujet absolu. [327]
Henry Corbin conclut sur l'image comme spectre : « Ce que nous éprouvons comme une hantise du néant, les soufis l'éprouvaient comme une manifestation du Courroux divin, le courroux de l'Aimé mystique. Et c'était encore une Présence réelle, la présence de cette Image dont la compagnie n'abandonne jamais nos soufis ».

Ibn Arabî demeure bien dans la tradition islamique qu'il pense selon un double leitmotiv ou double *bind*, entre la réponse de Dieu à Moïse dans le Coran : « Tu me ne verras pas », et d'autre part le célèbre Hadith de la Vision « *hadith erreya* »,que se fut vision en songe ou vision extatique, où le Prophète atteste « J'ai vu mon Seigneur sous

[327] Ibn Arabî, La Sagesse des prophètes, Paris, éd. Albin Michel, 1974.

une forme de la plus grande beauté, comme un Jouvenceau à la pendante chevelure, siégeant sur le Trône de la grâce ; Il était revêtu d'une robe d'or (ou robe verte) ;Sur sa chevelure une mitre d'or à ses pieds, des sandales d'or ».

La présence de la « Forme de Dieu » sera exactement expérimentée en compagnie de son Double spectral par Ibn Arabî, dans ses visions mystiques jusqu'à son pèlerinage initiatique à La Mecque autour de la Pierre Noire mystique de la Ka'ba, à la fois prélude et source mystique : Les deux « compagnons » pénètrent dans le temple. Ce prélude se présente comme un dialogue aux limites de l' (in)conscience, entre le moi humain et son alter ego divin.

Ibn Arabî est entrain de tourner autour de la Ka'ba, et soudain devant la Pierre Noire, il rencontre l'Être mystérieux qu'il reconnaît comme « le jouvenceau évanescent, le Parlant-silencieux, celui qui n'est ni vivant ni mort, le composé-simple, l'enveloppé - enveloppant », rassemblés en la seule Personne signifiant la *coincidentia oppositorum*.

Dans sa vision, le Temple devient un être vivant. Il comprend le rang angélique de son compagnon ; Il baise sa main droite ; Il veut devenir son disciple, apprendre de lui tous les secrets de son âme pour les enseigner. L'ange ne signifie que par énigmes et symboles. Et sur un signe mystérieux de reconnaissance angélo-phanique, le visionnaire est transi sous une telle puissance d'amour au point qu'il perd conscience en-une mort mystique. Quand il revient à lui, son Compagnon lui dévoile son uni dualité : « Je suis la Connaissance, je suis ce qui connaît et Je suis ce qui est connu ». Il était préparé à reconnaître le Mystère Divin, car Il lui avait dit : « Regarde vers l'Ange qui est avec toi, et qui accomplit ses circumambulations avec toi, car le Temple qui Me contient, c'est ton cœur ». « Tourne en suivant mes traces », indique le Jouvenceau, dans ce paradoxal dialogue entre deux êtres qui sont l'Un l'Autre : l'Ange qui est le Moi divin, et son autre Moi missionné sur terre, réunis dans la Présence Imagicienne, à la fois opération de Magie et d'Imagination visionnaire.

Ibn Arabî relate à son double familier et jumeau qu'il est lui-même le Cœur de sa Quête mystique. Il se connaît lui-même comme étant le Temple secret de la Divinité.

Leur couple n'est plus solitaire depuis qu'il est en présence de son âme-sœur, et c'est tous -deux -ensemble, comme un seul homme, que s'accomplit le processionnal circulaire : Sept fois, les Sept attributs divins de perfection dont est investi successivement le mystique : « Entre avec moi dans le Temple », dit cet Hermès qui ne traduit plus ni n'interprète, mais introduit dans le Numineux :

« J'entrai aussitôt en sa compagnie, et voici que soudain il mit sa main sur ma poitrine et me dit : Je suis le Septième en degré, quant à ma capacité d'embrasser les mys-

tères du devenir, de l'haeccéité individuelle et du « Où » ; L'Être Divin m'a existencié comme un fragment de la Lumière d'Eve à l'état pur »[328]. Cette théophanie est une angélo-phanie, et c'est la double fusion infinie dans l'Image-icône.

Pour le Soufi, l'image de la Fin est le « Combat pour et avec l'Ange », et non pas contre l'Ange, à la manière de Jacob dans l'Ancien Testament. Chez Ibn Arabî, l'allégorie devient tautégorie. « Le soufi n'a en rien la conscience de l'homme pécheur ; il ne ressent pas le besoin d'une « justification ». C'est un *exilé ;* et cette détresse, cette nostalgie, qu'il partage avec les gnostiques de tous les temps, fait que ce qu'il appelle de ses vœux, de toute la profondeur de son être, c'est un messager, un maître de vérité, un guide spirituel, qui lui indique la voie à prendre pour revenir *chez lui* […] *chez soi »* [329], écrivait Henry Corbin.

La Passion d'Al Hallâj à Bagdad, comme elle s'apparaît, se consume dans le feu d'amour révolutionnaire jusqu'à la mort « Le scénario de la sentence vouant Hallâj à la mort, tire argument des documents livrés par les *Sulahâ*, contenant notamment une « Lettre à Shakir », où Hallâj lui écrivait : « Détruis la Ka'ba de ton corps pour la rebâtir (spirituellement) vivante et priant parmi les anges »,et de sa doctrine sur le remplacement votif du hajj pour l'assimiler aux insurgés Qarmates qui voulaient détruire le Temple de La Mecque » [330]. On se souvient que les insurgés Qarmates avaient dérobé la pierre noire en faisant le siège de la Mecque, et qu'ils avaient entaillé le monument de sept encoches qu'on peut voir aujourd'hui. Il est de fait qu'Hallâj parut blasphémer en renonçant à son troisième pèlerinage, tout simplement en construisant un modèle réduit de la Ka'ba, dans les rues de Bagdad, puis en définissant la place de la Ka'ba comme l'intérieur de son cœur, Imam intime, aimé aimant d'amour, vivant dans l'aimance absolue.

Tout se plie, se déplie, s'explique, se complique, s'implique, c'est qui nous renverrait à la philosophie de Leibniz qui est baroque par excellence. Ou le Double se replie alors comme « monade », sans porte ni fenêtre, qui tire d'un sombre fond toutes ses perceptions claires ; Elle ne peut se confondre que par analogie avec l'intérieur d'une chapelle baroque, de marbre noir, où la lumière n'arrive que par des ouvertures fulgurantes, imperceptibles avec de « petites perceptions » à l'observateur du dedans ; aussi l'âme est-elle pleine de replis obscurs.

[328] Cité par Henry Corbin : Ibn Arabî, Fotuhat, I, 51.
[329] Henry Corbin, En islam iranien, Tome III, les fidèles d'amour, Paris, éd. Gallimard, Paris, 1972, p.13
[330] Louis Massignon, Parole donnée, Paris, éd. du Seuil, 1983, page. 85.

« Le Pli a toujours existé dans les arts ; mais le propre du Baroque est de porter le pli à l'infini, pli selon pli »[331]. Le Jouvenceau révèle en sa personne, Ange de soi-même, l'Être de ce Spectre, qui était pressenti sous le symbole de la colonne Saillante du Temple mystique, Hermès herméneute des Secrets divins. Il est le *Ruh*, l'Esprit Saint, Ange Gabriel du mystique, Pierre Noire émergeant de la Ka'ba « Pierre blanche », dès qu'il est reconnu ; Il est le Nom divin, l' haeccéité éternelle du mystique.

La Ka'ba typifie l'Essence divine, la Pierre Noire cristallise l'être subtil ou spirituel (*Latifa*, ou l'« Ange ») de l'être humain. L'Ange est l'Image transfiguratrice. Les Anges eux-mêmes sont doués d'Imagination active.

On retrouve cette Image d'éther chez le soufi Hisham ibn Sâlim Jawaliki, familier du IV^{ème} Imâm, chi'ite. Il enseignait que Dieu a une forme humaine et un corps, mais un corps subtil et immatériel qui n'est constitué ni de chair ni de sang, matière immatérielle. C'est une lumière étincelante qui irradie, une aura, une auréole ; Il a cinq sens comme l'être humain et en possède les organes de lumière. Il ajoute que Dieu possède une abondante chevelure noire, laquelle est Lumière Noire *(nour asswad*).

Hishâm encore, en parlant de « corps divin », voulait dire comme certains Stoïciens une substance spermatique : « Une substance fluide ou essence subsistant par soi-même ».

Sur cette représentation « phal-logo-centrique » de la Colonne à la Pierre Noire, Jacques Derrida commente les « *Leçons sur l'Esthétique*» de Hegel, et s'arrête sur l'anthérection des statues de Memnon, et quant au logos ou *sprache*, *Klang*, le visage humain qui s'y présente ne porte que la figure de la conscience de soi, il n'est que la conscience de soi, il est la figure encore muette qui a besoin du rayon de soleil levant pour avoir un son dans l'éther, qui, engendré par la lumière, est encore seulement résonance (*klang*) et non- langage (*sprache*), montre seulement un soi-même extérieur, non le soi-même intérieur.

« Le *Klang* du bloc pierreux n'est pas encore la voix qu'il est déjà : ni dans ni hors du langage, une médiation ou un tiers-exclu. Il ne lui manque que la parole ».[332]

Ce *klang* du bloc pierreux se repère avec la Pierre noire de la Ka'âba sur le site d'Abraham/ Ibrahim, où rode un spectre qui n'a pas de nom dans le Coran, mais qui fait toujours du bruit, dans les chuchotements des pèlerins Hadj, enveloppée d'un horrible silence : Agar, la mère d'Ismâ'îl répudiée par Abraham et son épouse Sarah, Agar l'égyptienne « prothèse d'origine » (Derrida, *Le monolinguisme* de l'autre, dont le sous-

[331] Gilles Deleuze, Le Pli : Leibniz et le baroque, Paris, éd. Minuit, 2002.
[332] Jacques Derrida, Glas, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1981, Tome 2, p. 35.
Et sur le Dieu comme Lumière noire, on lira avec profit un autre ouvrage d'Henry Corbin sur « L'homme de lumière dans le soufisme iranien », Paris, Librairie de Paris, 1971, pages 164 à 178.

titre est justement « *ou la prothèse d'origine* »[333]) pour l'islam. Nous y reviendrons ultérieurement, mais avançons déjà comme pierre d'attente que notre spectre exemplaire autour de la Pierre noire, c'est le nom d'Agar.

[333] Jacques Derrida, le monolinguisme de l'autre, Paris, éd. Galilée, 1996, p.5

2) **Formes, Schèmes, Spectres.**

Notre intuition initiale de l'importance de la Spectralité dans l'imaginal du soufisme d'Ibn Arabî s'est trouvée confortée dans le remarquable livre de Christian Jambet « *La logique des Orientaux* »[334]. Jambet résume son propos sur le fait que dans la conception shiite de la métahistoire, il n'est d'existence de la Forme qu'au singulier. Le Temple, l'Ange, ou encore l'Imam, sont bien des Formes, en ce qu'ils symbolisent avec des évènements répétables, indépendamment de la temporalité historique, au sens courant du terme. Mais cette symbolisation n'est possible que pour tel ou tel regard ; En un point toujours concret, et toujours pour lui-même historique.

La Forme du Temple est donc à la fois indépendante des miroirs, et des monades où elle temporalise une vision, et cependant elle n'existe qu'en est par cette vision singulière, irréductible. Ensuite, une temporalité transhistorique des Formes, telle que leur réactivation au présent atteste, à la fois, leur existence « passée », et leur différence constante d'avec elles-mêmes.

Dans le temps de la métahistoire shîite, il n'y a que du singulier, chacun événement« spirituel », imaginal y est absolument unique. Dans la métahistoire, il ne se trouve ni présent ou passé, mais toujours acte de présence « au futur ». D'où ce cercle, essentiel chez Corbin : C'est par une connaissance imaginale que l'on peut connaître un événement imaginal.

Le Nom y est Réalité, car il n'est de réalité que dans l'acte de l'Imagination créatrice où le sujet voit comme l'autre l'a vue : comme d'autres verront. Mais la nomination des évènements spirituels n'est pas leur Double. Elle est leur répétition dans la *différen*$\frac{t}{c}$*iation* conceptualisée par Gilles Deleuze ou dans la différ*a*nce[335].

Et cette différence est perçue immédiatement, puisque chaque acte est singulier dans la (méta)histoire. La temporalité historique n'imite pas la métahistoire, qui est, selon Henry Corbin, le « Pays du Non-Où », qu'il faut bien *différen*$\frac{t}{c}$*ier* de l'Utopie et de l'Uchronie. Dans une phénoménologie des Formes de la métahistoire, il faut distinguer entre les structures générales intelligibles, et leur exemplification toujours singulière, à proprement parler Imaginale.

---

[334] Christian Jambet, La Logique des Orientaux, Hommage à Henry Corbin, Edition du Seuil, 1981.
[335] (Faute de frappe avec laquelle Derrida déconstruit la métaphysique): « L'écriture et la différance », Edition du Seuil, 1977.

Nous pouvons conserver Kant pour désigner les Formes intelligibles générales du nom de Schème, qui, depuis Kant, désigne l'unité d'un concept et d'un acte de l'imagination transcendantale. Le schème est bien la conception a priori d'une représentation sensible, mais une représentation universelle. Au contraire, nous pouvons conserver le concept de forme pour désigner l'exemplification visionnaire Singulière du schème-manifestation toujours irréductible à un autre « pli». Même si cela ne fait pas un pli.

La tâche du phénoménologue n'est véritablement accomplie qu'au moment où il est parvenu à cerner, non seulement le schème universel, mais la variété des Miroirs, des formes qui sont le véritable réseau de ses manifestations transhistoriques.

Le même événement est au point de croisement, non seulement de plusieurs schèmes, mais de plusieurs spectres, que la Forme qui s'y révèle est-elle aussi analysable selon une orientation réversible, au sens de l' « Envers » plutôt que de la Négation.

Nous pourrons désigner du concept de spectre cette ligne d'orientation qui traverse les formes, où s'exemplarise un Schème et ce, non pour redoubler le schème kantien, mais pour le déchirer ou lui donner un autre Pli, pôle où son sens varie. Il est clair que la même forme peut être « Orientée» selon des spectres différents et que le schème est d'autant plus riche qu'il peut se modifier selon les transformations spectrales les plus nombreuses.

Il s'agit bien de la trans-formation, au sens où il y a « change de formes »[336].

Du schème général à la forme singulière, l'émanation est transformation, c'est-à-dire production de différences, à la fois descriptibles et uniques « en reprenant dans leur détail les enjeux fondamentaux de la linguistique générative et transformationnelle »[337]. La même forme peut elle-même se dédoubler, en produire deux nouvelles, selon que l'orientation, le « spectre » où elle situe sa prise de position, à l'égard de réel, se modifie.

[336] Jean-Pierre Faye, Noam Chomsky, Roman Jakobson, Première Suite, Manifeste du Collectif Change, Union Générale d'Editions, 1974, pages 1O-18.
[337] Op. Cité, Page 14.

a) Le plaisir négatif ou Colonne Colossale.

Nous ne manquerons pas ici, à notre tour, de réfléchir, avec récurrence, sur les lectures de l'incontournable écrit d'Emmanuel Kant: « *Analytique du Sublime* » [338]

Remarquons à titre de constat, pour en tirer leçon : « Depuis un siècle, les arts n'ont plus le beau pour enjeu principal, mais quelque chose qui relève du sublime »[339].

Le plaisir esthétique du sublime, cette sorte de plaisir que Kant qualifie de négatif, car il est fait d'un sentiment d'écrasement devant une réalité supérieure commandant le respect. Il s'inscrit dans un renoncement à la pulsion primitive par la jouissance de la sublimation, jouissance devant l'infini infigurable, au sentiment intime duquel permet d'accéder la renonciation au plaisir du sensible.

Le sentiment d'orgueil et de contentement de soi, dont parle Freud à propos de la « fureur maîtrisée » de Moïse, du « calme après l'orage », comme la tentative de : « Laisser deviner la tempête soulevée par une émotion violente, par des signes qui en demeurent, quand, la tempête passée, le calme est rétabli »[340].

L'accès à la spiritualité, pour Freud, rejoint ce que dit Kant ; le sublime atteste l'existence dans l'âme de celui qui l'éprouve, d'une faculté supérieure et c'est de l'existence de cette faculté supérieure à toute présentation sensible, qu'il jouit par le sublime, même s'il en jouit par un sentiment presque négatif d'écrasement et d'impuissance devant l'infini : « L'esprit se sent grandir dans sa propre estime ».

Ce n'est pas l'objet qui est sublime, mais la disposition de l'esprit suscitée par une représentation comme séparée de soi. Le plaisir esthétique du sublime n'est-il donc, au juste, que l'orgueil de la sublimation ?

Ce que l'expérience sublime enseigne, c'est la Dette de l'Imagination, comme de la Raison. La contre-lecture de Kant par Lyotard va dans ce sens paradoxal : « L'âme vient à l'existence sous la dépendance du sensible, violentée, humiliée. La condition Esthétique est l'asservissement à l'*aistheton* sans quoi c'est l'anesthésie. Ou bien éveillée par l'étonnement de l'Autre, ou anéantie, elle reste prise entre la terreur de sa mort immanente et l'horreur de son existence serve »[341]. Cette contrainte sensible ne doit pas en faire oublier une autre, à savoir l'hétéronomie constitutive de la Loi.

Chez Kant, l'expérience sensible du sublime est signe d'une autre force, et introduit le

[338] E, Kant, la Critique de la faculté de juger, 1ère partie, 1ère Section, Livre II, tr. Alexandre Philonenko, Paris, éd. J .Vrin, 1979.
[339] Jean-François Lyotard, L'Inhumain, Paris, éd. Galilée, 1988, p. 147.
[340] Sigmund Freud, Moïse et Monothéisme, trad. de l'allemand par Anne Berman Paris : Gallimard, coll. Idées, 1971.
[341] Jean-François Lyotard, Moralités post-modernes, Paris, éd. Galilée, 1993, p. 205-206.

rapport du sujet à la loi. La défaillance de l'imagination introduit à la Loi, comme autonomie du principe législateur. Aucune pratique artistique ne saurait s'enregistrer sous ce principe. La contre-lecture de Lyotard renverse cette logique : l'asservissement à l'aistheton signifie l'asservissement à la loi de l'Altérité. La passion sensible est celle d'une « dette» à la loi d'un Autre. Elle manifeste la servitude, l'aliénation de la pensée à une puissance intérieure et antérieure à l'esprit, qu'il s'efforce pathologiquement de maîtriser sans s'en déprendre. : La Chose ou a-chose, plusieurs pratiques artistiques d'avant-garde peuvent s'en réclamer.

Nous pensons que l'effroi et la détresse éprouvés devant la Kolossalité d'un arbre arraché par la tempête, ou dans un spasme de rejet au cours d'un vomissement exemple oral, nous renvoient bien à la « *Critique de la faculté de juger* », qui ne manque pas de traiter du Jugement esthétique de goût / dé-goût.

L'Historien Jean-Pierre Vernant expose ce qu'on peut savoir d'un point de vue historique sous l'intitulé : « *Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le Colossos* » : « A l'origine, le mot n'a pas une valeur de taille […].

Un Colossos n'est pas nécessairement grand, gigantesque, hors de proportion. La valeur de taille, de taille démesurante, n'y viendra que plus tard, par accident».[342]

Et pourtant, entre le Colossos grec et la *columna* ou le *columen* des Romains, une sorte d'affinité sémantique et formelle exerce une attraction irrésistible. Le trait de cette double attraction nous intéresse d'autant plus qu'il y aille précisément du double, et de l'un, le colosse, comme double.

Le terme statuaire Kolossos, appliqué à une colonne funéraire, se rattache à une racine Kol, pré-hellenique, qu'on peut rapprocher de certains noms de lieux en Asie Mineure (Kolossai, Kolophon, Koloura) et qui retient l'idée de quelque chose d'érigé, de dressé, selon le linguiste Emile Benveniste.

L'effigie, particulièrement, et dans l'espace fictionnel de la représentation, l'érection du Kol- assure, précisément, à propos du colossal, la dé-taille, qui est passage à l'immense et à la démesure. On pourrait relier ici le discours sur le Kolossos, qui est indéplaçable, et le kol- avec toute la problématique freudienne de la Méduse/Gorgone : érection / castration / apotropaïque.

Pour conclure sur les attributs mystiques reconnus à la Pierre Noire, d'après les récits de l'expérience intérieure des grands mystiques interrogés précédemment, nous pouvons retenir la séquence suivante Colonne saillante, Hantise fantomatique d'un spectre : Double/dédoublement. Sosie/Jouvenceau. Mystique/puer .Aeternam/cadavre.

[342] Jean-Pierre Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs, Paris, Edition Maspero, 1971.

Présence/Imagicienne. Illumination/cœur et œil/Chevelure noire et lumière noire. Miroir/plaisir. Sublime/colonne. Kolossale érigée/ Méduse-castration.
On y notera de nombreuses représentations phallo-sensées, sur lesquelles nous reviendrons pour la dé-construction du « phallogocentrisme », opérée par Derrida.

b) Figural ou discours?

Remarquant le vent froissant, pliant ou déployant un drapeau rouge, Jean-François Lyotard dénonça également cette dictature du lisible et du logocentrisme sur le Figural et la figurabilité, qui est exposée comme une dimension du travail du rêve (*Traumdeutung)*, au même titre que condensation, transfert et surdétermination dans l'Oedipe juif, en explicitant cette phrase trop souvent oubliée de Freud : « le Travail du rêve ne pense pas »[343].

La prise en compte du Figural, plasticité dans l'œuvre d'art conduit, avec et/ou contre la psychanalyse, à penser l'existence d'un « inconscient esthétique » à coté de l'Autre inconscient, sans doute moins structuré comme un langage, dont Lacan se fit le porte-parole. Ce double inconscient, ces deux envers/revers d'une même économie pulsionnelle, seront thématisés également par Jacques Rancière Au début du *Moïse*, Freud évoquait le choc provoqué par les grandes œuvres et le désarroi qui peut saisir la pensée devant l'énigme de ce choc : « Quelque esthéticien n'aurait-il pas même considérer un tel désemparent de notre intelligence comme étant une condition nécessaire des plus grands effets que puisse produire une œuvre d'art. ? Cependant, j'aurais peine à croire à une condition pareille »[344]. Or, cet esthéticien hypothétique pour lui est aujourd'hui une figure bien présente dans le champ de la pensée esthétique, et il se réclame généralement de Freud pour fonder la thèse que celui-ci s'attachait à réfuter, celle qui lie la puissance de l'œuvre à son effet de désemparement.

On pense ici tout particulièrement aux analyses du dernier Lyotard, élaborant une esthétique du sublime dont Burke, Kant et Freud sont les trois piliers, surtout dans « *L'inhumain et Moralités post moderne* ».[345] A la « débilité » esthétique, Lyotard oppose une puissance de la touche picturale, du timbre musical, de la parole muette, et des « bégaiements » du texte littéraire mettant une autre langue à l'œuvre dans la langue, conçus comme puissance de dessaisissement.

[343] J-F Lyotard, Discours, Figure, Paris, éd. Klincksieck, 1972.
[344] Jacques Rancière, L'inconscient esthétique, Paris, éd. Galilée, 2001.
[345] Jean-François Lyotard, L'inhumain, Paris, Galilée, 1988 ; et : Moralités post-modernes, Paris, Galilée, 1993.

Le sujet y est désormais par la frappe de l'aistheton, du sensible qui affecte l'âme nue, confronté à une puissance de l'Autre, qui est en dernière instance celle du visage irregardable de Dieu, lequel met le spectateur dans la position de Moïse devant le buisson ardent. A la sublimation freudienne s'oppose cette frappe du sublime qui fait triompher un pathos irréductible à tout logos, un pathos en dernière instance identifié à la puissance même de Dieu qui appelle Moise -le Prodigieux et le Monstrueux.

Par opposition aux œuvres d'art et aux choses de la nature finies et finalisées[346], la nature Brute peut offrir ou présenter le « prodigieux », l'*Ungeheuer*; Soit l'énorme, l'immense, l'excessif, l'étonnant, l'inouï, parfois le monstrueux. Le prodigieux est un objet qui, par sa taille, anéantit, réduit à rien la fin qui en constitue le concept ». Prodigieux ou monstrueux est le caractère d'un objet, et d'un objet dans son rapport à sa fin et à son concept. Le Colossal (*Kolossalisch*) qualifie la simple présentation d'un concept, qui, singulièrement selon Kant, est « presque trop grand » pour toute présentation. Ce concept est presque imprésentable, car il est « presque trop grand, ob/scène. Notre pouvoir d'«Appréhension »[347] est « *fassen* », à bout de course, comme métaphore usée.
Le « presque-trop-grand » du Kolossal pourrait se traduire vite : « du phallus qui double le cadavre », sans être pressés quand il s'agit d'érection, en laissant la chose se faire. Aux limites de l'appréhension, le colossal fait presque PEUR, il inquiète à partir d'une relative indétermination : Qu'est-ce qui va arriver ? Qu'est-ce qui vient ?
A l'art du beau qui imposait une forme à une matière s'oppose un art du sublime dont le travail est d'approcher la matière ; d'approcher la présence sans recourir aux moyens de la re-présentation.

L'imagination s'avère impuissante à maîtriser la forme sensible d'exception à laquelle elle est confrontée, et son impuissance éprouvée par la faculté sensible du sujet attestait en lui la présence d'une « faculté sans borne ». Mais, la « plus grande faculté sensible » ne pouvait offrir à la raison la représentation du Tout, de la totalité, que celle-ci lui réclamait.

Le beau et le sublime présentent un certain nombre de traits communs : Ils plaisent par-eux-mêmes, sont indépendants de jugements des sens et des jugements déterminants, dans l'Analytique du Sublime. Ils provoquent aussi une prétention à la valeur universelle, du coté du plaisir, et non de la connaissance. Tous deux supposent un jugement réfléchissant et appellent du « plaire » à des concepts indéterminés.

La différence, c'est que le plaisir provoqué par le Sublime est négatif. Si nous relisons cette séquence en vue du colossos, la logique de la taille, de la coupure pure, du

[346] Sigmund Freud, Essais de psychanalyse appliquée, Paris, éd. Payot, 1981, p. 10.
[347] Emmanuel Kant, critique de la faculté de juger, Paris, éd.Vrin 1979, §59.

sans-taille, de l'excès ou du presque trop de taille impose une fois de plus sa nécessité. Dans l'expérience du beau, il y a intensification et accélération de la vie, le sentiment s'unit facilement à la force ludique de l'imagination et à ses attraits. Dans le sentiment du sublime, le plaisir ne « jaillit qu'indirectement ».

Il vient après l'inhibition, l'arrêt, la « suspension » qui retient les forces vitales. Cette rétention est suivie d'un brusque épanchement, d'un déversement d'autant plus puissant. Le schème est ici celui d'un barrage, dans une structure de stricte stricture. Expérience violente où il n'est plus question de plaisanter, de jouer, de prendre du plaisir positif, mais où il est fait violence par le sérieux dans l'imagination. Le plaisir ne s'unit pas avec l'attrait, parce que l'esprit n'est pas simplement attiré, mais, inversement, repoussé. Le trait de l'attrait est divisé par le double sens de la traction, le « positif » et le « négatif ».

Ce que « contient » le « se-plaire-à » du sublime, c'est moins un « plaisir positif » que du respect ou de l'admiration. C'est pourquoi il mérite d'être appelé « plaisir négatif »[348]. Telle négativité, autre que le sublime, était déjà, négativité sans négativité (sans, sans sang), sans le sans de la coupure pure, sans fin de la finalité, avec un certain « travail du deuil ». Mais la singulière négativité du sans fait ici place au contre : Opposition, conflit, disharmonie, contre-force.

Toujours au titre du contre et de l'incommensurable violence contraire, le paragraphe 27 parle d'une émotion qui, surtout en son début, peut être comparée à une secousse, à un tremblement ou à un ébranlement dû à l'alternante rapidité et à la simultanéité d'une attraction et d'une *répulsio*. Une pathologie existe, le « mérycisme », qui combine les spasmes de rejets par vomissements, et un bénéfice secondaire de plaisir.

Qu'est-ce-qu'un mystique dans l'univers du monothéisme ?

C'est un solitaire qui rêve d'être un ami de Dieu, vivant dans ce qu'Abdelkébir Khatibi appelle « l'Aimance ». Mais il y a, dans le symbolisme de la Ka'âba, une double exigence contradictoire, « Double *Bind* », à plus d'un titre schizo. Il s'y confirmera ce qu'écrivaient Gilles Deleuze et Félix Guattari sur l'avenir des pulsions, à savoir que le représenté refoulé devient représentation refoulante, c'est-à-dire sur-moi-îsante et oedipianisante[349].

Il y a là un excès, un surplus, une surabondance qui ouvre un abyme. L'imagination a peur de s'y perdre, comme dans l'Océan des poètes, « miroir d'eau » borné par le ciel quand il est calme, « abyme menaçant de tout engloutir », quand il s'emporte. Donc, est

[348] Emmanuel Kant, op cit, p. 97-98.
[349] Gilles Deleuze et Félix Guattari, Capitalisme et schizophrénie t1. L'Anti-Œdip. Paris, éd .Minuit, 1973.

sublime ce qui plait immédiatement par son opposition à l'intérêt des sens »[350].
Le « se-plaire-à » du sublime est purement et simplement négatif, dans la mesure où il suspend le jeu et élève au sérieux. Elle a un rapport essentiel à la moralité qui suppose aussi la violence faite aux sens. Violence de l'Imagination, non de la Raison.

L'imagination retourne cette violence contre elle-même, elle se mutile, ligote, bande elle-même, se sacrifie et se dérobe, s'entaille et se vole, elle-même. C'est en ce lieu-là que la valeur de sacrifice opère thématiquement à l'intérieur de la troisième Critique, mais cette violence mutilante et sacrificielle organise l'expropriation à l'intérieur d'un calcul; Et l'échange qui s'ensuit est justement la loi du sublime autant que le sublime de la loi. L'imagination gagne à ce qu'elle perd.

L'imagination organise le rapt de sa propre liberté, elle se laisse commander par une autre loi que celle de l'usage empirique qui la détermine en vue d'une fin. Mais par ce renoncement violent elle gagne en extension et en puissance (*Macht*). Cette puissance est plus grande que ce qu'elle sacrifie, et l'imagination a le sentiment du sacrifice et du rapt en même temps que de la cause à laquelle elle se soumet. C'est dans l'espace parergonal du cadre ornemental, hors d'œuvre, importé en porte à faux du sublime mathématique que surgissent la colonne et le colossal, et le problème de la taille.

« C'est que l'évaluation de la grandeur fondamentale doit consister en une capacité de saisie (*fassen*) immédiate et intuitive : présentation des concepts de nombre par l'imagination. Autre manière de répéter que l'évaluation des grandeurs, pour les objets naturels, est en dernière instance esthétique : *subjective et non objective*».[351]
L'expérience de la beauté, du Ni…Ni au sein duquel le jugement esthétique kantien l'appréhende, est déjà caractérisée par le double bind de l'attraction et de la répulsion. D'où ces définitions suivent : « Nous appelons sublime ce qui est absolument grand »[352], et, plus discriminant : «Est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit », et « ce qui humilie la sensibilité ».

[350] Emmanuel Kant, Remarque générale sur l'exposition des Jugements esthétiques réfléchissants. Paris, éd. J. Vrin, 1994.
[351] Ibidem.
[352] Ibid., Paragraphe 25.

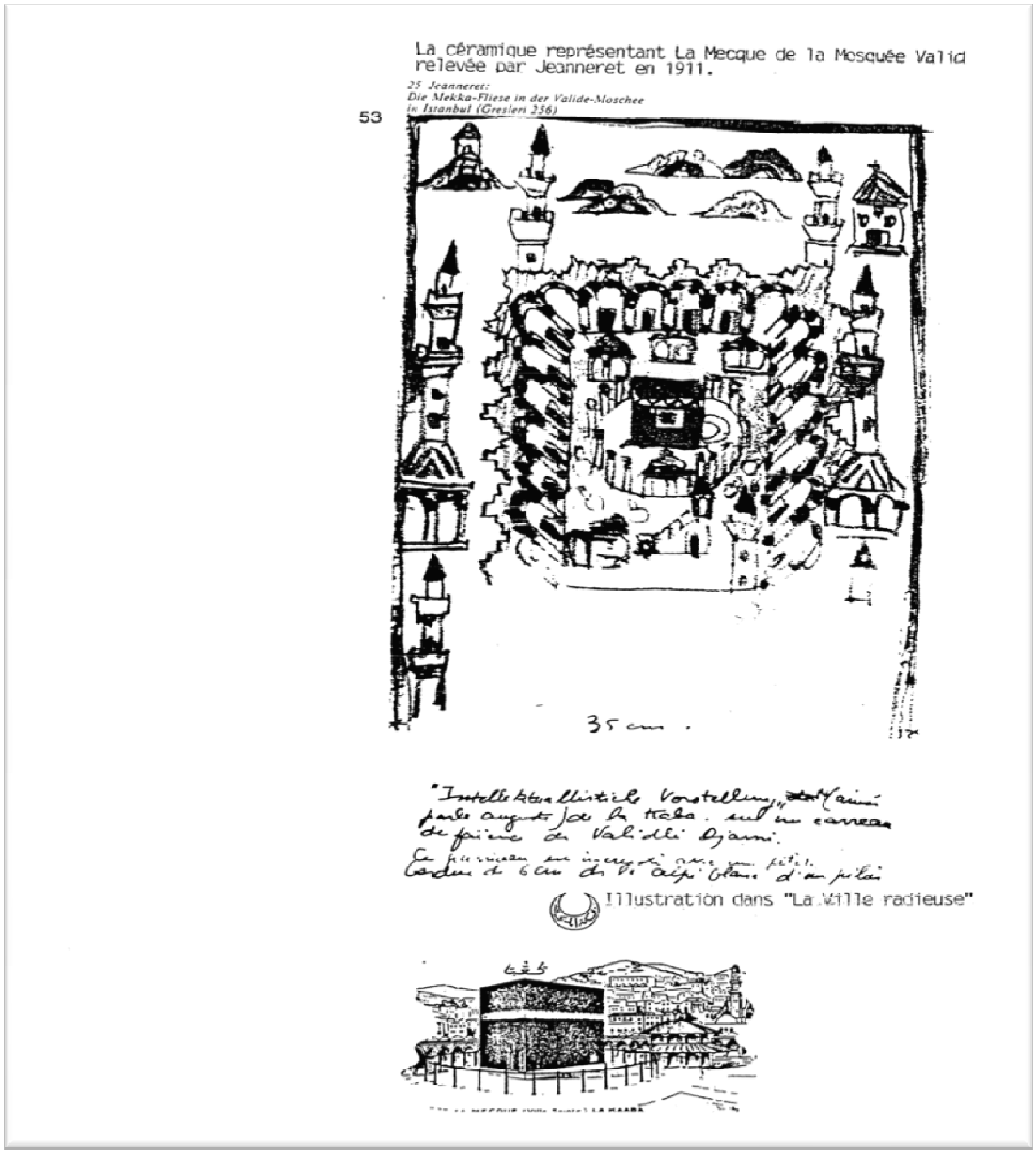


Figure 9 : La Ka’aba de la Mecque :

(Le Corbusier)

TROISIEME PARTIE : Art ou Esthétique ?

Chapitre I. **Nietzsche, celui qui faisait bégayer la langue :**

La question de la vérité, du corps de la vérité, et surtout celle de l'essence du langage est la question de toutes les questions. Cela étant, ce qui se joue dans son enjeu se confond avec la question de l'être comme principe d'ouverture du jeu des arts et des images dans leur multiplicité singulière. Elle veut pénétrer dans l'infranchissable présupposition de toute pensée et de toute action, qui prétend s'imposer.

Par là, cette question, pousse celui qui la pose dans ce qui ne repose sur rien. Elle met en cause tout ce qui apparaît déterminé, elle détache le questionneur de tout fondement en l'amenant dans l'horizon le plus vaste. La métaphysique d'artiste dont Nietzsche entend valoriser la valeur, affirme son Jeu itinérant, *« destinerrant »*, pour reprendre Derrida, comme un *Gai Saber* enjoué pour « enfanter dans le chaos une étoile qui danse ».

Contrairement à la méthode platonicienne et rationnelle qui consiste à ramener la diversité sensible à l'unité de l'essence, Nietzsche ne prétend pas lever le voile sur un quelconque fondement ni une racine quadruple ou unique du principe de raison.

Ainsi,: « l'erreur dans laquelle est tombée la philosophie provient de ce qu'au lieu de voir dans la logique et les catégories de la raison des moyens d'accommoder le monde pour des fins d'utilité, on a cru tenir en elle le critère même de la vérité, voire de la réalité». [353]

A vrai dire pour Nietzsche la connaissance est une interprétation et un acte de poser du sens et non une explication. La méthode nietzschéenne consiste dans son rejet d'un monde suprasensible, arrière-monde, référent d'un autre monde, idéal et idéel, en faveur d'un retour éternel à la terre ou au corps, à la manière de Max Stirner[354].

Si le projet initial de toute quête philosophique est la recherche de la vérité, le projet nietzschéen, est à l'inverse, il insiste à plusieurs reprises sur ce fait qu'il n'a y a pas de vérité éternelle et absolue, que ce soit en philosophie ou dans les sciences. Ainsi, la vérité comme concept est tout à fait indéterminée. Tout dépend de la valeur de ce que nous croyons : « la vérité a toujours été posée comme essence, comme dieu, comme instant suprême. Mais la volonté de vérité a besoin d'une critique, il faut essayer de mettre une bonne fois en question la valeur de la vérité »[355].

La tâche nietzschéenne sera de mettre en question la notion de vérité et toutes les va-

[353] Friedrich Nietzsche, Œuvres Posthumes, éd. Krôner, XVI, p. 584.
[354] Max Stirner, l'unique et sa propriété, trad. Robert Reclaire, Paris, éd.Stock, 1972.
[355] Friedrich Nietzsche, Généalogie de la morale, Paris, éd. Gallimard, 1975, p. 24.

leurs de la métaphysique. Cette démarche va jusqu'à renverser la définition de la connaissance. Pour Nietzsche, connaître ce n'est pas avoir seulement une idée à propos de quelque chose, mais « se mettre en relation avec quelque chose».Se sentir déterminé par elle et la déterminer en retour, tout cela avec une volonté « très » déterminée à travers et sous les multiples déterminismes qui veulent en nous.

Pour Nietzsche, la croyance à une vérité éternelle et à un monde intelligible s'avère donc opposer la connaissance à la vie, et relève d'une origine morale. A cet égard, dans l'aphorisme 37 du « Gai savoir », Nietzsche ne se pose pas la question de ce qu'est la vérité mais d'où vient le désir de vérité, ainsi le problème est déplacé du logique au psychologique.

Nietzsche lu par Michel Foucault, qui se recommanda de cet héritage, a déconstruit la vérité comme signifié transcendantal en s'appuyant sur quatre principes :

1-un principe d'extériorité : derrière le savoir se camoufle autre chose que le savoir, mais un jeu tyrannique d'instincts.
2- un principe de fiction : la vérité n'est qu'un cas particulier d'erreur.
3- un principe de dispersion : la vérité ne parvient pas d'un sujet unique, mais d'une multiplicité.
4- un principe d'événement: la vérité ne définit pas un ensemble de significations originaires, mais constitue à chaque fois une invention nouvelle et singulière[356].

Ainsi il n'a y a pas de vérité chez Nietzsche, car toute vérité doit être mise en perspective. D'abord, en mettant en lumière la part interprétative qu'elle dissimule. Ensuite, la variation des perspectives, nous instruit seulement sur la mobilité des raisons de penser et d'agir, et rappelle la multiplicité des points de vue possibles. Enfin, nous savons déjà que la critique nietzschéenne de la vérité s'enracine dans la double exigence si sévère de la vérité et du simulacre : « le monde semble être plein de serviteurs de la vérité et pourtant la vertu de la justice est bien rarement présente (…). Il en est peu qui servent la vérité, en vérité, car il en est peu qui aient la pure volonté d'être juste»[357].

Nous prenons acte, après en avoir démonté « le montage de la semblance », de ce « surplomb de la langue, qui parle en nous toujours déjà- avant que nous parlions en elle ». Nous estimons, avec Foucault, que « le langage a fomenté l'Homme dans l'ombre de ses lois ».Toujours déjà-là, même chez l'homme qui se tait, et par ce silence

[356] Michel Foucault, Dits et écrits, T, II, Paris, éd. Gallimard, 2001, p. 242.
[357] Friedrich Nietzsche, Aurore, Paris, éd. Gallimard, 1970, p. 26.

même, « répète le langage ».

Aussi bien cette co-présence des causes multiples, ce co-existentialisme nécessaire en nous du signifiant et de signifié doit-il prendre en compte ce sujet de signifiant, qui n'est pas le sujet de signifié, dans son arbitraire signifiance, énoncé quant au poétique, à l'énonciataire et au lecteur.

Pour l'anecdote, Paul Veyne relate ces propos de Foucault : « Il me disait un soir, où nous parlions de la vérité du mythe, que la grande question, selon Heidegger, était de savoir quel était le fond de la vérité ; selon Wittgenstein, de savoir ce que l'on disait lorsqu' on disait vrai ; mais, à mon avis, ajouta-t-il textuellement (car j'ai noté alors sa phrase), « la question est : d'où vient que la vérité soit si peu vraie ? » [358]Cela ouvrait le problème considérable à ses yeux de la vérité et du mensonge dans les jeux de vérité où il correspondait avec Ronald Searle. Ce débat a fait l'objet de communications intéressantes au Collège International de Philosophie.

Selon Gilles Deleuze, Nietzsche ne critique pas seulement la fausse prétention à la vérité mais la vérité elle –même, et comme idéal en tant que tel : « il nous semble en définitive que le problème n'avait jamais été posé jusqu'à présent, que nous sommes les premiers à le voir, à l'envisager, à l'oser »[359].

Pour Nietzsche la volonté de vérité, la volonté de savoir la vérité et la volonté de savoir sont nées de la morale-moraline. C'est pour cette raison que Nietzsche insiste sur le fait que la vérité doit cesser d'exister comme quelque chose en-soi qui est au dessus de moi, puisque c'est la volonté de néant qui depuis le début anime toutes les valeurs qu'on célèbre comme supérieures à la vie.

Dans son remarquable fragment intitulé « *Vérité et mensonge au sens extra-ral* [360]», Nietzsche pose le problème de la vérité qu'il assimile au problème du langage. Des deux questions il ne fait qu'un seul et même problème. Ainsi que l'a justement écrit Michel Foucault, grand admirateur de Nietzsche : « C'est à Nietzsche que revient l'honneur d'avoir le premier rapproché la tâche philosophique d'une réflexion radicale sur le langage »

Nietzsche attaque ouvertement non seulement la tradition philosophique, mais aussi la tradition scientifique. Il fait de la critique du langage une base théorique, un levier pour

[358] Paul Veyne, Le dernier Foucault et sa morale, Critique, n°472-472, aout-septembre 1986, p. 940.
[359] Friedrich Nietzsche, Par delà le Bien et le Mal, Trad., Geneviève Bianquis, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1951, p. 11.
[360]Friedrich Nietzsche, Vérité et mensonge au sens extra -moral, Oeuvres, Paris, éd .Gallimard, 2000.

la critique de la Vérité, aussi bien en philosophie qu'en logique et dans les sciences. Comme premier argument, Nietzsche prend le langage qui n'est pas fait pour la connaissance, mais pour la vérité. D'où il découle que le langage est constitué conventionnellement, et qu'il ne peut dès lors suffire à dénombrer correctement les choses telles qu'elles sont.

Si on peut comparer la critique du langage avancée par Nietzsche à celle de Wittgenstein, il faut reconnaître que les deux critiques ne partent pas du même point de vue philosophique. Même si tous les deux critiquent la métaphysique, ce n'est certes pas pour les mêmes raisons. Wittgenstein veut donner aux propositions philosophiques la certitude des propositions scientifiques.

Or, tel n'est pas le cas de Nietzsche. Pour ce dernier, c'est dans l'improbabilité et l'in-appropriation radicale du nom et dans l'arbitraire de son pouvoir souverain que résident l'efficacité du langage et l'exercice de la maîtrise. L'arbitraire du signifiant est une figure du jeu de l'errance qui prévaut sur la vérité, avec la légèreté d'un danseur-étoile.

Pour Nietzsche, l'objectivité illusoire du langage repose sur le facteur de l'oubli de l'être, et de l'opération fictive d'imagination qui l'a produite. Le langage est fait de fictions mortes. Ces fictions devenaient indépendantes de leur auteur.

La fonction quotidienne du langage consiste à fabriquer des identités illusoires, à réduire toute expérience personnelle et individuelle, aux « cas identiques » et à ne transmettre que des contenus usés, banalisés ou superficielles. Enfin, le langage isole ou délimite un certain attribut partiel de la chose. Rien n'est plus fétichiste que le fétichisme du langage.

A ce niveau de questionnement, on peut comparer cette critique nietzschéenne à celle d'Henry Bergson. Dans son livre « *Le rire* »[361], Bergson analysait le langage comme étant inapte à traduire la continuité du « réel », alors que la pensée est du coté de la durée mouvante non-éléatique en mouvement avec Achille. Le langage comme la tortue reste éléatique, lui, il est du coté de l'espace figé et de la chose.

Il ne peut que trahir le mouvement du réel. Il n'y a pas de langage pour l'unicité et la singularité. Les mots sont des voiles. Ils s'interposent entre la réalité et nous même : « les mots ne sont que des symboles pour les relations des choses entre elles et avec nous ; ils ne touchent jamais à la vérité absolue »[362].

C'est pourquoi aussi la question nietzschéenne est confrontée avec un ordre qui

[361] Henry Bergson, Le rire : essai sur la signification du comique, Paris, éd. P.U.F, 2007.
[362] Friedrich Nietzsche, La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque, trad., G. Bianquis, Paris, éd. Gallimard, 1938, p. 88.

l'organise et qui lui fait obstacle. Cet ordre tout autre n'est pas seulement celui de la métaphysique, de l'espace théologique et moral de la culture, mais aussi plus décisivement celui du langage et des métaphores usitées qui s'usent comme de vieilles pièces de monnaie.

Il est nécessaire pour Nietzsche de briser à coup de marteau les fétiches de la linguistique occidentale, et toutes les articulations du langage pour toucher la vie à nouveau et dépasser toutes les illusions des moralistes. Mais cette tâche demande, sinon une destruction, du moins une dé-construction à coups de marteau (même s'il peut s'agir du « marteau de l'oreille », comme l'a remarqué finement Michel Serres lors du décès de Jacques Derrida), ou un « effondement joyeux » deleuzien des fondamentaux du langage en un chaosmos à la manière de James Joyce dans *Finnegan's Wake*.

Pour Nietzsche, il s'agit de décrypter les catégories logico -grammaticales et donc métaphysiques, qui triomphent du langage. Il doit montrer leurs vérités et leurs limites, puisque ce qui nous pénètre à travers le discours, ce ne sont pas les choses mais le rapport qu'il y a lieu pour nous d'établir et d'entretenir avec les choses sans illusion, avec le monde et avec autrui. Nous relevons tout au plus des indices et nous transmettons rhétoriquement une opinion circonstanciée, et non une science définitive.

Nietzsche insiste sur le fait qu'il est insensé d'exiger un mode d'expression adéquat et ajusté en vérité au réel. Il est dans la nature d'un langage, d'un moyen d'expression de n'exprimer qu'une simple relation. Le concept de « la Vérité » est absurde dans l'absolu. Tout le domaine du « vrai » et du « faux » ne se réfère qu'aux relations concrètes entre les individus et non à la chose en -soi. Il n'y a d'ailleurs pas d'être-en -soi.

Selon une telle démarche le problème qui se pose, si le langage est temporel, concerne l'insertion de l'homme dans un monde sans langage-ne serait-t-il qu'une expérience de l'étrange et même de l'hostile ?

D'une part, le langage est ce filet des mots dans lequel se trouve pris le philosophe aux prises avec la réalité, et d'autre part, la science est cette activité structurante de cohérence interne et de cohésion avec les choses dans le monde, qui se développe toujours à partir d'un langage déjà là. C'est pourquoi, du point de vue nietzschéen, les hommes sont indéfectiblement des êtres de langage.

Les premières lois de la logique dépendent inéluctablement des premières lois du langage, aux deux sens du mot grec « Logos », parole et raison. Ce qui commande, ce que nous considérons comme la raison, ce n'est en vérité que le seul système des figures de rhétorique. Ces dernières ne sont que de faux syllogismes. Toute l'ontologie est se-

crètement enracinée dans les structures élémentaires du langage.

Ainsi, les catégories métaphysiques proviennent non du sujet métaphysique, mais de la forme la plus inaperçue de la subjectivité : le sujet grammatical : « Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais du dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire »[363].

La déduction par Descartes de la pérennité du Moi par la conscience réfléchie de soi et le doute permanent qui se rapporte à elle-même, toute cette métaphysique du sujet fut enfin remise en question, en cause et enjeu par Nietzsche l'Insensé, comme par le courant lacanien de la psychanalyse freudienne. Il s'est agi rien de moins que de proclamer la « fin de la métaphysique » en même temps que la « mort de Dieu ».

La question de la fin de la métaphysique requiert de prêter une oreille musicienne à la pensée (de) Nietzsche, en tant qu'il fut le précurseur d'une théorie de la réalité psychique, fondée sur la Volonté de Puissance, comme affirmation ou négation de ce que peut un corps.

Nietzsche suivait la trace du philosophe pessimiste Arthur Schopenhauer, qui diagnostiquait aussi le Monde comme *volonté et représentation*[364], mais avec une évaluation négative de ce qu'il appelle le « Bagne de la Volonté», l'inconscient de ce monde qui n'est qu'une « caverne de brigands".

Il n'est possible d'y échapper que dans la contemplation esthétique désintéressée inspirée des Upanishad hindous, qui suspend la volonté de sa course au pouvoir. La mise en perspective de Nietzsche veut la Volonté, à la Puissance (n), infinie, et valorise la valeur du Désir (*Libido*), les instincts (*instinkts*) biologiques dits « naturels » du corps, et les pulsions (*Triebe)* étayées et articulées au discours acculturé et intersubjectif de l'Autre, qu'il veut affirmer avec une puissance infinie d'intensité, et dont il réclame l'Eternel Retour, comme le forcené de Sils Maria s'agissant de sa propre souffrance, devenant *paralysia generalis,* en réclamait le retour éternel.

Nietzsche établit que « lorsqu'une force est séparée de ce qu'elle peut », elle se retourne contre elle-même dans le res/sentiment contre la vie, le sentiment de la culpabilité, la Haine de soi, et de sa propre impuissance.

Si elle n'est pas « agie » ou active, elle devient réactive, refoulée au sens freudien.

[363]Friedrich Nietzsche, Le crépuscule des idoles, trad.d'Henry Albert, introdction Christian Jambet, éd.GF Flammarion, 1985, p. 93.
[364] Arthur Schopenhauer, le monde comme Volonté et comme représentation, trad.A.Burdeau, Paris, éd.PUF, 2004.

L'Homme devient ainsi malade de culpabilité et de honte de soi, « la maladie de peau de la Terre », qui se manifeste dans le nihilisme planétaire, qui se masque que « le néant de la Volonté n'est qu'une Volonté de Néant. » Il est vrai que si Nietzsche à été influencé dans sa découverte de l'inconscient par Schopenhauer, il peut à son tour être considéré comme un devancier de la psychanalyse freudienne, sans qu'on nous soupçonne de développer « *le virus du précurseur* » (G.Ganguilhem). A dire le vrai, Freud n'a pas « vraiment » lu Nietzsche, mais seulement Schopenhauer. Il en a cependant entendu parler, notamment par ses disciples psychanalystes comme Otto Rank (auteur du « *Traumatisme de la naissance* »), Alfred Adler (auteur de « *La volonté de Puissance* ») et Karl Gustav Jung, à propos des « *archétypes* ».

Freud avait été tenté et même séduit par les propos rapportés de Nietzsche. Il exprime lui-même son sentiment à l'égard de Nietzsche en écrivant dans « *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* », en 1914, qu' : « Il s'est refusé à ce grand plaisir non pas par manque, mais par excès d'intérêt pour l'œuvre de Nietzsche ». Il va de soi que ceci n'est pas une dénégation. Le ça inconscient et le surmoi préconscient s'articulent-ils à un niveau supérieur de la conscience du sujet ?

« Qui est le moi conscient ? », telle est la bonne question, plutôt que la question classique héritée de la dialectique socratique : « Qu'est-ce que la conscience du Moi chez l'homme ? ».

Notre réponse est affirmative, c'est l'Ego, sujet assujetti aux forces composantes et aussi résultantes de l'appareil topique freudien : moi /sur moi / ça. C'est une synthèse corporelle qui se rapporte à soi.

Dans la (dé)prise de conscience de Soi, de ce qui pense et suit son cours suivant une articulation qui tourne en boucle, le problème de la vérité chez Nietzsche peut se résumer de la manière suivante : c'est la lumière qui jaillit d'une manière circonstancielle, dangereuse et risquée : « En nous faisant nous exprimer sur la vérité !.., peut être l'humanité périra-t-elle ? Et bien soit ! » Où sont la vérité et l'objet qui recouvrent le sens absolu du concept, Sujet-conscient, qu'il soit sujet divin ou sujet social, d'une évidence apodictique, donnée empirique des sens ou partie prenante d'une méthodologie sociologique ?

En vue de quel objectif et dans quel horizon d'attente, la philosophie de Nietzsche peut-elle reposer sur une terre ferme ? Sans autre altitude élevée pour cet aigle de la pensée, que d'écrire: « L'aigle ne domine pas, il surplombe ».

Pour éclaircir ce problème de la domination, malgré les faux en écriture rédigés par sa sœur Elizabeth, pour le régime nazi, précisons qu'on ne peut dominer autrui qu'à la condition qu'il reconnaisse le Pouvoir du Maître sur l'Esclave. Il n'y a pas là de contra-

dictions dans un processus dialectique du Maître et de l'Esclave, mais plutôt une différance radicale de genre, puisqu'il faut avoir une mentalité d'esclave pour désirer être reconnu compulsivement, par une compulsion de reconnaissance mortifère comme un Maître hégélien.

Ce maître hégélien a une mentalité d'esclave déguisée, et il y a rabattement des différences multiples moléculaires sur des contradictions polarisées, truquées et moralisées à la «moraline », par le jeu de passe-passe qui résume toute prétendue dialectique, sur le modèle hégélien.

Ce n'est pas le Pouvoir reconnu par Autrui, par le regard des autres, que veut Nietzsche, mais la Puissance qui affirme solitairement tout ce qu'elle veut, et tout ce qu'elle peut, comme dans la Tragédie grecque.

Dionysos n'est que puissance de métamorphose et rien d'autre que cette puissance infinie d'affirmer sa volonté de l'Eternel Retour du cycle des métamorphoses, en ses multiples faces : facettes/masques/ *personae*/personnes diverses ou contraires qui s'épuisent sans fin, avec un maximum d'intensité. Nietzsche célèbre « l'essence fictionnante de la Raison ».

C'est manifeste également dans le cas des soufis en Iran, où il s'agira d'affirmer bien haut leur impatience messianique du retour d'un nouveau messager de Dieu, ou d'un nouvel interprète des anciens prophètes. Pour les Shî'ites, c'est le Mahdi, issu de la généalogie d'Ali, le gendre assassiné du prophète Muhammad, dont ils pleurent ou chantent à chaque instant (« aiôn » en grec, et « dawr » en persan) l'Eternel retour des sept Cycles de sa présence, qui sera la Grande Résurrection.

Nietzsche ne voulait pas du « Pouvoir », comme Bismarck qu'il méprisait ou Hitler. Par contre, il voulait avoir la puissance de se métamorphoser en tous les groupuscules du Moi, et tous les noms du Monde, et réinventer ses ancêtres, comme il le montre si bien dans sa métaphysique d'artiste de « *Ecce Homo* »[365], où il se déclare explosif comme de la « dynamite ».Ce sera surtout alors la puissance de changer les noms et son nom propre qui explosera, sous les prête-noms de Wagner/Socrate/Apollon, et tous les autres…,puisqu'il a tous les noms du monde dans cette généalogie imaginaire.

Une telle thèse présente un intérêt pour la psychologie des psychologues autoproclamés, car Nietzsche a été le premier à déconstruire la linguistique-rhétorique qui sous-tend la psychologie rationaliste de la conscience, centrée sur le moi fondé par l'ego- cogito cartésien, sur la tautologie du « Cogito ergo sum». Rentrons dans le détail des exemples qu'il utilise comme arguments:

[365] Frederch Nietzsche, Ecce homo, trad, Eric Blondel, Paris, éd. GF Flammarion, 1992.

1) **Critique de l'égo/centrisme.**

Il importe peu que le cogito soit conscience ou corps, comme paraissant son contraire mais selon une «subversion reconductrice ». Ce qui est indispensable, c'est de critiquer en changeant de terrain, ou de régime de signes, de tons et de ponctuations.
« Je crains bien que nous ne nous débarrassions jamais de Dieu, puisque nous croyons encore à la grammaire »[366].
Cette phrase de Nietzsche a fait l'objet des réflexions de son grand admirateur qu'est Michel Foucault, dans « Les mots et les choses ».

« Dieu est peut-être moins un au-delà du savoir qu'un certain en deçà de nos phrases ; mais si l'homme occidental est inséparable de lui, ce n'est pas par une propension invincible à franchir les frontières de l'expérience, mais parce que son langage le fomente sans cesse à l'ombre de ses lois […] Et ce qu'on découvre, ce n'est pas la souveraineté d'un discours premier, c'est le fait que nous sommes, avant la moindre de nos paroles, déjà dominés et transis par le langage » [367].

Ce néo-athéisme, qui sait très bien que Dieu est mort dans les sociétés déchristianisées et dé-divinisées, mais qu'il se survit dans ses substituts laïcs, et dans toutes les institutions étatiques, s'attaquera à la grammaire, seul moyen de ne pas croire en Dieu !
Les fragments de la Volonté de puissance crient négativement vers Dieu, tout autant que l'inverse.
Ainsi, la décomposition à revers, et non pas inversée, du cogito et du sujet cartésien, eux-mêmes fragmentaires, a bien été résumée par ses fragments de damné, rassemblés, brouillés et intitulés par sa sœur « La volonté de Puissance » : La radicalité de la déconstruction, qui n'est pas une simple inversion du cogito et du corps, capable d'opérer sur le plus petit élément pour rendre compte de l'ensemble, viendrait du point où elle se greffe sur le texte de la philosophie, à savoir d'abord sur la grammaire -c'est-à-dire sur le « O » du cogito- ».

Entre plusieurs textes choisissons de suivre un assez long des fragments posthumes réunis sous le titre de *Volonté de Puissance* « 1885/1888 », où Nietzsche se livre à cer-

[366]Friedrich Nietzsche, Le crépuscule des idoles, Loc cit p. 93.
[367] Michel Foucault, Les mots et les choses, Paris, éd.Gallimard, 1966, p. 311.

tains types d'analyse grammaticale ou logico-grammaticale des énoncés cartésiens, qui relèvent de la métaphysique du langage en se déclinant dans la forme d'une langue ou d'une autre.

Dans un fragment posthume, il ajoute : « Soyons plus prudents que Descartes, qui reste accroché dans le lacet des mots (*in dem Fallstrick der Worte*). Cogito n'est pas à vrai dire qu'un seul mot : mais il signifie quelque chose de multiple (il ne manque pas de choses complexes que nous empoignons brutalement en croyant sincèrement qu'elles sont simples). Dans ce célèbre cogito, il y a plusieurs présupposés :

1) ça pense (*es densk*),

2) je crois ce qui pense là,

3) mais admettant même que ce deuxième point reste en suspens, comme affaire de croyance, le premier point : « ça pense » contient lui aussi une croyance : à savoir que « penser » serait une activité pour laquelle il faudrait imaginer un sujet, au moins « ça » (*ein* « es ») : Et le *ergo sum* ne signifie rien de plus !

Mais cette pure croyance à la grammaire, suppose des « choses » et leurs « activités », et nous sommes loin de la certitude immédiate. » Arrêtons-nous ici un instant pour délimiter ce qui constitue la question nietzschéenne dans sa spécificité, et qui se répétera dans le passage que nous allons solliciter, il s'agit de la déconstruction d'un énoncé philosophique - ici l'énoncé : cogito ergo sum - en le ramenant à sa forme la plus simple - ici le seul mot de cogito- qui déjà, à lui seul, contient la formule développée et apparemment conclusive ou démonstratrice du cogito ergo sum.

Il est donc possible de ramener cet énoncé, et la démonstration qu'il prétend exprimer, à la simple analyse d'un mot : la proposition cartésienne n'est que la forme développée de notre rapport au verbe et à sa flexion finale, elle signifie d'abord, avant même ce qu'elle vise, notre rapport crédule à la grammaire.

C'est dire que la métaphysique cartésienne, en son point inaugural, au moment même de sa certitude, s'aveugle absolument sur la nature de ses énoncés, puisqu'elle redouble au niveau de ses signifiés (je dis, je suis celui qui dit que « je pense ») la simple forme du verbe, toujours munie dans notre grammaire, d'une flexion le rapportant à un sujet-ici la première personne du singulier « O »- et l'attribuant ainsi, par nécessité de langue, à un acteur, même conçu sous la forme exténuée du « petit quelque chose » ou d'un indéterminé. En ce point précis, nous dirons donc que Descartes (mais il ne s'agit pas seulement de lui, il n'est ici que l'indice général d'un certain rapport à la grammaire), réflé-

chit sous la forme de signifié philosophique ce qui n'est pas que l'articulation morphologique d'un certain signifiant verbal, Descartes projette l'actif du signifiant dans la figure signifiée -et philosophiquement définie ou située- de l'acteur général : ici, très précisément, la *RES*(chose) cogitans.

C'est donc par un tour déraisonnable que la philosophie, au moins sous la forme cartésienne -mais il ne se passera sous ce rapport rien de neuf dans la philosophie-, constitue ses énoncés : se dissimulant son articulation signifiante comme telle (c'est le fétichisme), elle la réintroduit à titre d'objet et de signifié, qui lui permettront de penser de manière fantastique le rapport du signifié au signifiant. Ainsi, de cette chose qui pense, où se réfléchit seulement la forme « première personne du singulier de la voix active » du verbe, à qui l'on attribue l'acte encore indéterminé et non-attribué dans l'infinitif *cogitare* : elle servira désormais à penser le rapport du verbe et du sujet, c'est-à-dire de la « Cause » en général.

C'est dire qu'une fois en possession de cette chose pensante qui cause-parle, Descartes pourra tout aussi bien user du signifié philosophique majeur qui est la « cause-chose, avec effets » pour rendre compte aussi d'un effet de « causerie » sur la chose, du discours de la substance dans le travail de l'idée.

La mort de la cause-chose et du sujet-conscience comme doublet empirico-transcendantal revient à décréter la Mort de Dieu, mais aussi la mort de son meurtrier au mot près : l'Homme.

Michel Foucault reprend en écho de Nietzsche la grande nouvelle de l'Insensé :

« N'est-ce pas le signe que toute cette configuration va basculer, et que l'homme est en train de périr à mesure que brille plus fort à notre horizon l'être du langage ?

L'homme s'étant constitué quand le langage était voué à la dispersion, ne va-t-il pas être dispersé quand le langage se rassemble ? Ne faudrait-il pas plutôt renoncer à penser l'homme, ou, pour être plus rigoureux, penser plus près cette disparition de l'homme et le sol de possibilité de toutes les sciences de l'homme-- dans sa corrélation avec notre souci du langage ?

L'homme avait été une figure entre deux modes d'être du langage ; ou plutôt, il ne s'est constitué que dans le temps où le langage, après avoir été logé à l'intérieur de la représentation et comme dissous en elle, ne s'en est libéré qu'en se morcelant : l'homme a composé sa propre figure dans les interstices d'un langage en fragments ». [368]

[368] Ibid., p. 387.

L'Homme ne fut-il pas la voix qui sortit de la flûte cassée où soufflait un dieu absent ?

Pour illustrer ce « fading de l'auteur » (Roland Barthes), à propos des poètes et philosophes persans, qui eux-mêmes éprouvent l'extase mystique appelée : « *fana* » (déjà citée), on citera ce très beau poème du philosophe-poète Al-Hallâj :

« Dans l'effacement de mon nom et le vestige de mon corps
J'ai demandé après moi et c'est Toi qui a répondu »[369].

[369] Al-Hallâj, Diwan, Traduction en français de Louis Massignon, Paris, 1974.

2) **Les corps existent comme machines désirantes.**

Ces lignes pourraient laisser penser que ce qui rattache la machine au désir est un pur symbolisme. Il n'en est rien. C'est bien de la machine en tant que telle, celle de la technique, qu'il s'agit ici, dans l'horizon ouvert par Nietzsche à son prête – nom Gilles Deleuze[370], comme solution non nostalgique au conflit caractéristique de la métaphysique contemporaine, entre la machine et « l'homme ».

De même que l'organe métaphysique était l'œil, l'organe de la fin de la métaphysique se trouvera dans l'agencement et la connexion en réseau des « machines désirantes », multiplicités singulières schizo-analysées par Gilles Deleuze et le psychothérapeute Félix Guattari, à propos de cas d'autistes et schizophrènes présentés par le psychiatre Bruno Bettelheim dans « La Forteresse vide »[371]. Notamment le cas de Joey, ce merveilleux enfant qui comprend bien ce que sont les machines désirantes, ces agencements machiniques en réseau connectés ou déconnectés par son cri de (dé) territorialisation d'un Etat américain de la côte Est :

« Connect- I-cut »

Une objection d'apparence raisonnable pourrait contester la valeur du concept de « machine désirante », en n'y voyant qu'une simple représentation, image ou métaphore. Or, Gilles Deleuze et Félix Guattari répondent précisément avec leur schizanalyse à cet argument:

« En quoi mes machines désirantes sont-elles vraiment des machines, indépendamment de toute métaphore ? Une machine se définit comme système de coupures. Il ne s'agit nullement de coupure pure considérée comme séparation avec la réalité ; les coupures opèrent dans les dimensions variables suivant le caractère considéré. Toute machine, en premier lieu, est en rapport avec un flux matériel continu (hylé) dans lequel elle tranche. Elle fonctionne comme machine à couper le jambon : les coupures opèrent des prélèvements sur le flux associatif. Ainsi l'anus et le flux de merde qu'il coupe ; la bouche et les flux de lait, mais le flux de l'air, et le flux sonore ; le pénis et le flux d'urine, mais aussi le flux sperme. Chaque flux associatif doit être considéré comme idéel, flux infini d'une cuisse de porc immense. La hylé désigne en effet la continuité pure qu'une matière possède en idée. Quand Robert Jaulin[372]décrit les boulettes et poudres à priser de l'initiation, il montre qu'elles sont produites chaque année comme un ensemble de pré-

[370] Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie, Paris, éd. P.U.F 1962.
[371] Bruno Bettelheim, La Forteresse vide, Trad. Française, Paris, éd. Gallimard, 1967.
[372] Robert Jaulin, La mort Sara, Paris, éd. Plon, 1967, p. 122.

lèvement sur « une suite infinie n'ayant théoriquement qu'une seule origine »[373], boulette unique étendue jusqu'aux bornes de l'univers.

Loin que la coupure s'oppose à la continuité, elle la conditionne, elle implique ou définit ce qu'elle coupe comme continuité idéelle. C'est que, nous l'avons vu, toute machine est branchée sur un réseau de machines désirantes productives, un « agencement machinique », de machines multiples et singulières. La machine ne produit une coupure de flux que pour autant qu'elle soit connectée à une autre machine supposée produire le flux. Et sans doute cette autre machine est-elle à son tour en réalité coupure.

Mais elle ne l'est qu'en rapport avec une troisième machine qui produit idéalement, c'est-à-dire relativement, un flux continu infini. Ainsi la machine-anus et la machine-intestin, la machine-intestin et la machine-estomac et la machine-estomac et la machine-bouche, la machine-bouche et le flux du troupeau (et puis, et puis, et puis..).

Bref, toute machine est coupure de flux par rapport à celle à laquelle elle est connectée, mais flux elle-même ou production de flux par rapport à celle qui lui est connectée. Telle est la loi de la production de production.

C'est pourquoi, à la limite des connexions transversales ou transfinies, l'objet partiel et le flux continu, la coupure et la connexion se confondent en un partout des coupures-flux d'où sourd le désir, et qui sont le produit (il est très curieux que Mélanie Klein, dans sa profonde découverte des objets partiels, néglige à cet égard l'étude des flux et les déclare sans importance : elle court-circuite ainsi toute connexion) : « L'urine sous son aspect positif est l'équivalent du lait maternel, l'inconscient ne fait aucune distinction entre les substances du corps»[374].

C'est l'enfant Joey qui dit, pour couper court :

« Connect-I-cut »

Le Jeu sérieux du jeu des mots ne s'arrête pas à l'état du Connecticut ! Deleuze insiste et revient beaucoup sur ce point critique, pour Lacan, de la « *linguisterie de la langue* », concernant la définition des « machines désirantes »: ces agencements machiniques ne sont pas des métaphores langagières: c'est-à-dire que ces « Images» n'ont pas à être introduites par un « comme ».

Elles désignent exactement ce dont s'agit, mais dans un domaine autre que leur territoire d'origine, déterritorialisées L'agencement est ce que le désir machine, ou mieux, il

[373] Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Œdipe, Paris, éd. Minuit, 1972.
[374] Mélanie Klein, La psychanalyse des enfants, Tr.fr, Paris, éd. P.U.F., 1969, p. 226 ; qu'on distinguera soigneusement de sa très remarquable « Psychanalyse d'un enfant » Paris, éd. Claude Tchou, 1973.

est la machine désirante dans son actualisation.

Elle désigne la vraie vie individuelle et collective, toujours et à nouveau produite par des agencements singuliers. Car ce ne sont pas des personnes qui s'agencent, mais toujours des traits singuliers, producteurs de devenirs.

Un exemple : l'amour courtois, et la littérature présentés par René Schérer, comme agencements collectifs d'énonciation :

« La *chançon* à Poitiers vers 1100 montre que l'érotique des pays d'islam profitait d'une tradition venue de Perse, parfaitement admise par tous »[375].

L'amour courtois, le roman de chevalerie, est le fruit de l'agencement-devenir entre l'homme et le cheval, l'étrier, le combat, la relation au sexuel, à la femme.[376]Le désir, libéré du carcan psychanalytique, agencé, déborde de toutes parts le petit secret du sexe.

Il prolifère en tous sens, invente des devenirs, des lignes d'agencements, et, plus particulièrement, ces agencements et devenirs porteurs du sens de la vie, lui donnant sens : les « agencements collectifs d'énonciation » : la littérature.

Deleuze déclare: « On écrit toujours pour donner la vie, pour libérer la vie là où elle est emprisonnée, pour tracer des lignes de fuite ». [377]

La littérature peut se libérer du psychologisme et du moralisme du sujet et de la personne, et donner libre cours à la vie auto-suffisante, n'ayant besoin d'aucune autre justification qu'elle-même. La littérature ou les poésies persanes de Rûmi et Khayyâm permettent la création des concepts de « disparition du sujet (*fana*) », des « singularités nomades », de cette dissémination de particules, molécules qui composent le désir, l'inconscient, les « machines moléculaires » de désir.

Celles-ci, plus qu'à la biologie naturaliste, ont une correspondance dans l'écriture. Car c'est elle qui produit et capte, dans l'agencement de ses signes volatils, l'incorporel de l'événement.

C'est l'écriture seule qui atteint les singularités échappant aux formations massives (la dimension molaire) des objets et des entités que le langage courant véhicule comme si elles étaient la réalité des choses. Seules les singularités, les haeccéités comptent.

L'écrivain doit être pris au pied de la lettre, littéralement. Il a l'art d'accéder à la vie parce qu'il a le secret des devenirs, dans la ligne où il s'engage, qui est une ligne de fuite : non pas parce qu'elle lui ferait irréaliser le monde par une évasion dans l'imaginaire, mais parce qu'il sait s'engager, en dehors des identités pesantes, dans celle

[375]René Schérer légitime avec l'autorité de sa compétence notre propos sur la poésie persane, dont il est généralement reconnu ceci, dit Robert Laffont-Clefs pour l'Occitanie, Seghers, 1971, p. 63.
[376] René Schérer, Hommage à Gilles Deleuze au Collège International de Philosophie, 1992, p. 18.
[377]Gilles Deleuze, Pourparlers, 1990, Paris, éd. Minuit, 1990, p. 192.

des métamorphoses. « L'écriture est inséparable du devenir »[378], qui est devenir-enfant, femme, animal, jamais homme trop humain. Et Deleuze écrit encore : « L'écriture a pour seule fin la vie à travers les combinaisons qu'elle tire ». [379]

Concernant le « devenir-enfant », et le « bloc d'enfance », il est intéressant de remarquer avec René Schérer que la mimétique benjaminienne est, à son sens, très voisine des « devenirs deleuziens »[380]. Walter Benjamin écrivait : « Le jeu des enfants est partout traversé par des conduites mimétiques, et le domaine n'en est nullement limité à l'imitation d'un homme par un autre »[381]. Cette concordance de l'economimésis chez Derrida et du devenir-enfant ou animal des pulsions chez Deleuze conforte bien notre démarche sur les différences.

Pour conclure sur la fin, elle-même sans fin, d'une clôture non-métaphysique de la métaphysique, et pour en finir avec la question même de cette fin des fins, dans une problématique « post-moderne » (Et après ?, ironiserait Daniel Ben Saïd), il suffit de comprendre par fin définitive de la métaphysique langagière et de tout idéalisme.

A propos de cette problématique de la clôture des fins Alain Badiou pense que :

« Il n'est jamais réellement modeste d'énoncer une « fin », un achèvement, une impasse radicale. L'annonce de la « fin des grands récits » est aussi immodeste que le grand récit même, la certitude de la « fin de la métaphysique » se meut dans l'élément métaphysique de la certitude »[382].

La théorie « matérialiste » du psychiatre Wilhelm Reich reprise par Deleuze, à savoir que les corps-désirants sont animés, non métaphoriquement, mais par une « causalité métonymique » dans leur contigüité syntagmatique de Corps plein Sans Organe. Cette « causalité métonymique » dans un plan d'immanence deleuzien, avait été trouvée et créée simultanément par Etienne Balibar et Sarah Kofman, (qui ne s'y retrouvèrent pas affinitaires, d'ailleurs, dans cette double prétention mimétique de prétendants rivaux aux droits d'auteur de cette Idée et de ce concept de « causalité métonymique »).

[378] Gilles Deleuze, Critique et Clinique, Paris, éd. Minuit, 1993
[379] Gilles Deleuze, Dialogues, avec Claire Parnet, Paris, éd. Flammarion, 1977, p. 12.
[380] René Schérer, Enfantines, Paris, Editions Anthropos, 2002, note 2, p. 85.
[381] Walter Benjamin, Sur le pouvoir d'imitation 2 ; Poésie et Révolution, trad, Maurice de Gandillac, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1983, p.49.
[382] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989, p. 11.

3) **Comment (ne pas) parler de l'Être ?**

Cette déconstruction de l'~~Être~~ produit dans le texte de Nietzsche, l'être comme nom. Il y a un double trajet du texte : faire communiquer, dans le discours de la métaphysique, le nom de l'être et le nom du rien, à partir de la logique du fétiche.

Et simultanément pratiquer un autre texte, positif et plein, à la différence du discours métaphysique, qui, croyant parler de l'être, ne parle de rien ; un autre texte qui mime ou répète de façon non-métaphysique, mais artiste, le monde signifié sous le nom de « Dionysos ». La duplicité mène uniquement au nihilisme.

Un fragment de *La volonté de Puissance*, daté de 1887 est explicite : « Qu'il n'y a pas de vérité ; qu'il n'y a pas de nature absolue des choses, pas de chose en soi. Cela même n'est que du nihilisme, et le plus extrême »

La déconstruction de la métaphysique, qui montre comment « *dire l'être* » est « *dire rien* », achève donc le texte du nihilisme. Cet achèvement du nihilisme présuppose son pré-commencement, qu'il a commencé sous une forme inachevée où le nihil n'est pas reconnu comme tel et n'est pourtant point encore inactif. Cette activité souterraine du nihil non-reconnu, c'est justement la métaphysique de l'Europe qui ne peut y être énoncé que dans une langue propre de la métaphysique. Laquelle érige la fiction purement imaginaire de son « être» ou de son monde vrai contre le « reste » : Orient et autre « extrême Occident de désir».

La stratégie écrite de Nietzsche ne peut pas écrire autrement le devenir-mort de la métaphysique dans le nihil qu'en procédant par imitations, répétitions et mimiques de l'être qui est en même temps le rien. Comme les guillemets, par exemple, neutralisent l'effet métaphysique en l'énonçant à revers, par un tour de roue en plus, qui en rature le sens propre, proprement.

Cette doctrine, Nietzsche la définit dans *Le Crépuscule des Idoles* : « Le fait que l'artiste estime plus haut l'apparence que la réalité n'est pas une objection contre cette proposition (à savoir que la séparation « être/apparence » est un symptôme de décadence) Car ici, « l'apparence « signifie la réalité encore une fois, seulement sous forme de sélection, de redoublement, d'épreuve » [383].

Philippe Lacoue-Labarthe avait appelé dans « *L'Imitation des Modernes* » [384] à une lecture « onto-typographique » de l'Être, à la lettre, qui paraît ici bien légitime.

[383] Friedrich Nietzsche, Le Crépuscule des Idoles, Loc.cit, p. 107 ; XVII, 74.
[384] Philippe Lacoue-Labarthe, L'Imitation des Moderne : Typographies 2, Paris, éd. Galilée.1985.

C'est donc dans un trope, et un trope double de rhétorique, que Nietzsche entreprend de décrire la fin du discours de la métaphysique.

Le texte affirmatif de cette cassure entre l' « Être » et la Valeur se trouve sans cesse différé, sauf dans « Zarathoustra », et le tour propre de la poésie et du genre fragmentaire des fragments posthumes, mais aussi avec le style philosophique de la « pensée de Dionysos », articulée et/ou désarticulée de la volonté de puissance, du surhomme, de l'eternel retour.

Sa « doctrine » ne peut s'exprimer que dans l'entre-deux, (C'est le *Barzak* dans la théologie musulmane, que nous visons aussi.)

Se réappropriant l'ancien texte, réutilisant le ressort d'intelligibilité des anciens concepts, à condition de neutraliser leur effet métaphysique par des guillemets qui raturent le sens propre, ainsi que les points de ponctuation ou de suspension, la mise entre parenthèses ou crochets de l'entre-deux. Cette ponctuation met l'accent pour faire valoir que ces concepts sont nécessaires à la compréhension de l'ensemble, mais neutralisée et hors d'état de nuire par la torsion de ce renversement de perspective.

Dans la distinction : « Être /apparence », on affirme à la fois : que l' « être » a cessé d'être, qu'il a perdu son sens propre et sa valeur ; mais qu'il faut aussi l'exhiber, à sa place, de l'être comme être-là et pré-texte.

Ce déplacement de l'accent que Nietzsche veut accentuer, en mettant l'accent sur ce qui vient ponctuer le discours, permet une certaine distanciation et une dévaluation de la valeur métaphysique par un tour d'écriture en plus, un mauvais tour. Ce chemin-là du tropisme et du trope, Nietzsche en parle par énigme dans une lettre du 23 Mai 1888 à Brandes : « J'ai employé ces semaines-ci à trans-valuer les valeurs.-Vous comprenez ce trope ?

Au fond le joailler est le plus méritant des hommes : je veux parler de celui qui, de presque rien, du plus méprisé fait quelque chose de précieux, voire de l'or. Celui-là seul enrichit, les autres ne font qu'échanger. Ma tâche est tout à fait curieuse pour le coup : je me suis demandé ce que l'humanité a jusqu'ici le plus haï, le plus craint et méprisé, et c'est justement de quoi j'ai fait mon « or, ». Jeu de mot, mais est-ce si simple ?

L'alchimie du verbe produit de l'OR aux mains du joailler, de l'orfèvre, par un tour de roue et de rouerie de l'écriture, deviendra une conjonction de co/ordination, du même coup. Ce sera un coup de « dé », au sens de Mallarmé et au sens de l' « *Um* » allemand, qui dé-construit sans pour autant dé-truire. La plus grande liberté est une mimique de

l'ancienne langue, ou métaphysique, que Nietzsche ne cesse pas de faire bégayer, ainsi que l'a bien remarqué Gilles Deleuze dans *Critique et clinique*[385].

« Or » est aussi une conjonction de coordination, et à ce titre une des articulations fondamentale du logos, et ce *lapsus linguae* agencerait une « désarticulation de la mimésis des articulations », et à son tour une dé-construction de la déconstruction, car nul ne peut bloquer le libre jeu de la mimésis et sa différen$\frac{t}{c}$iation sur soi à l'infini dans l'instant de l' « *aîon* ». Une précaution oratoire s'impose pour éviter que notre agencement collectif d'énonciation avec économi/mésis, qui se propose une onto-typographie, ne semble trop exclusivement orienté vers une école ou chapelle déterminée auprès de Jacques Derrida. En effet, il est possible de citer d'autres interprétations philosophiques revendiquant, après Nietzsche, l'usage des guillemets.

Michel Foucault, également, rencontre dans sa problématisation la nécessité de mettre des guillemets autour du mot « sexualité » : « Les guillemets ont leur importance »[386], ajoute-t-il Cela donne à penser que la sexualité ne peut pas devenir objet d'histoire sans affecter gravement la pratique de l'historien et le concept de l'histoire. Cette histoire de la sexualité ne devait pas être une histoire d'historiens. Une « généalogie de l'homme de désir » ne devait être ni une histoire des représentations, ni une histoire des comportements ou des pratiques sexuelles.

Il s'agit aussi de l'histoire d'un mot, et de ses usages à partir du 19è siècle, d'un remaniement de vocabulaire en relation à un grand nombre de phénomènes, des mécanismes biologiques aux normes traditionnelles ou nouvelles, aux institutions qui les soutiennent, qu'elles soient religieuses, judiciaires, pédagogiques, médicales (par exemple psychanalytiques).

Cette histoire des usages d'un mot n'est ni nominaliste ni essentialiste. Elle concerne des dispositifs et plus particulièrement des « zones de problématisation ».

C'est une « histoire de la vérité » comme histoire des problématisations, et même comme archéologie des problématisations, à travers lesquelles l'« être se donne» comme « pouvant et devant être pensé… »[387] . Cette analyse commande donc la problématisation de sa propre problématisation. Cette réserve de Foucault, marquée de guillemets autour du mot « sexualité », apparaît comme une exigence rigoureuse contre tout abus idéologique ou métaphysique, et semble bien légitime.

[385] Gilles Deleuze, Critique et clinique, Paris, (coll. « paradoxe »), Les éditions de Minuit, 1993.
[386]Michel Foucault, Histoire de la sexualité, t.III, L'Usage des plaisirs, Paris, éd. Gallimard, 1984, p. 9.
[387] Loc.cit, p. 17-19.

Il est possible également de citer l'exemple de Bachelard, qui recommandait l'usage des guillemets. Il rappelait dans « *l'Activité rationaliste et la physique contemporaine*»[388], du fait que « les images comme les langues cuisinées par Esope sont tour à tour bonnes et mauvaises…Il faut un arrêt d'imagerie métaphorique ».Gaston Bachelard demande alors de « mettre au point « une bi-langue avec guillemets », pour trier les métaphores dont il sait qu'elles sont la marque d'un substitut nécessaire.

Donc, les guillemets s'imposent par prudence contre les abus de langage d'une langue sur laquelle on ne se demande pas assez ce qui en elle, structurellement, permet d'en abuser.

Un autre exemple se trouverait dans la civilisation andalouse avant la réconquista de Grenade, et l'on remarquera la langue désuète du senhal ou zizal, la langue castillane ne fut pas utilisée avant le XIII^{ème} siècle. Aragon a fait un grand pas en ce sens, et changé de style lui-même dans « *Le fou d'Elsa* ». Après un tel livre, il n'est même plus utile de préciser que nos propos sur l'Iran soufi devant l'Islam majoritaire s'appliqueraient aussi bien à l'Andalousie, et à cet andalou soufi que fut Ibn Arabî.

Le personnage du « *Madjnoûn Léila*», le fou d'Elsa, le possédé d'amour en arabe, est le surnom de l'*Amir* Kéïs-an-Nadjdî, poète antéislamique bédouin et personnage de divers poèmes de Nizami et de Djâmi.

On y trouve des traces d'origines multiples entremêlées, bédouins ou arabes, dans, après et d'avant l'Islam, repris jusqu'à Charles Trenet comme le fou chantant, après l'amour courtois. Il n'est que de rappeler quelle description y est faite du quartier des philosophes que Boabdil le dernier Roi maure de Grenade, visite clandestinement[389]. Averroès, Avicenne, Maimonide, Al-Hallâj, Rûmî et bien d'autres que nous avons étudiés y trouvent leur portrait et leur philosophie figurer et se répéter dans une langue différente, selon un tour de plus de la mimésis.

Il est de fait que la « paléonymie» s'impose comme obligation de ne créer de sens nouveaux qu'avec des mots plus anciens, à l'intérieur d'une langue plus ancienne. Comme aimait à le répéter Derrida, il y a toujours plus d'une langue à l'œuvre dans la déconstruction.

[388]G. Bachelard, l'Activité rationaliste et la physique contemporaine, Paris, Union générale d'éditions, 1977, p. 68.
[389]Louis Aragon, Le fou d'Elsa, éd. Gallimard, Paris, 1963, p. 172-186.

Chapitre II. **Les calligraphies arabes comme rapports au corps oriental.**

1) **L'art de l'écriture arabe**

Pour certains historiens de l'art, la calligraphie offrait une solution originale à l'iconoclasme de l'islam, tout en dévoilant aux spectateurs non pas l'image du Dieu mais ses paroles, c'est l'âme de l'art arabo-islamique, tel que la qualifie Oleg Grabar. Ajoutons que la calligraphie arabe se donne comme un nouveau rapport au corps et au monde chez les orientaux comme cela était visible chez Nietzsche précédemment.
En islam, l'art de l'écriture remplace en quelque sorte celui de l'icône Or, c'est par le détour de l'art du livre que l'image finit par se joindre à l'écriture. On peut même dire que La lettre arabe, « l'icône des arabes et des musulmans », est un symbole qui révèle son identité et son unité : « Ainsi, la naissance, l'épanouissement et le transfert des types d'écritures ont été en fonction de leur utilité sociale. L'expansion de la religion fait de l'écriture, non seulement un instrument de matérialisation et de transmission de la foi, mais aussi une chose sacrée ».[390]

Suivant la déconstruction mimétique mise en œuvre autour de Jacques Derrida, les arts plastiques arabo-musulmans de la calligraphie furent analysés en discussion ouverte avec Abdelkébir Khatibi. (Au cours de leurs dialogues pendant plusieurs décennies (1986/2003), depuis « *Le monolinguisme de l'autre* » [391], que Derrida avait adressé en réponse à Khatibi, jusqu'aux écrits de ce dernier : « *La blessure du nom propre* »[392], ainsi que les « *Essais III*»[393]), selon deux motifs :
Le premier est que tous ces systèmes sémiotiques sont une traduction du corps et de sa jouissance : de la trace tatouée à la passion incestueuse (jouée ici par l'histoire de l'Oiseau conteur), c'est le déploiement d'une écriture euphorique. C'est d'elle que dépend l'économie du texte et du plaisir.
Le deuxième motif relève d'une intersémiotique transversale, dans la mesure où le savoir est chaque fois fissuré, plié, pris en écharpe par une nécessité textuelle.
Intersémiotique dessinée selon trois axes : « — Une sémiotique graphique (tatouage,

[390] Taoufik Chérif, Eléments D'esthétique Arabo-Islamique, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, p.23.
[391] Jacques Derrida, Le monolinguisme de l'autre, Paris, éd. Galilée, 1996.
[392] Abdelkébir Khatibi, La blessure du nom propre, Paris, éd. Denoël, 1986.
[393] Abdelkébir Khatibi, Essais III, Paris, éd. La Découverte, 2008.

calligraphie), envisagé dans sa densité symbolique ; dans un cas (tatouage), le signe vide (anaphore) reproduit une archi-écriture refoulée ; dans l'autre cas (calligraphie), il s'agit d'une mise en miroir sur- signifiante à partir du code linguistique.

Une rhétorique du coït : appelée par les anciens Chinois l'Art de la chambre à coucher. Nous avons choisi le Jardin parfumé parce que ce texte est plus écouté que lu, à la manière des Mille et une nuits. Il se situe ainsi entre la culture savante et la culture populaire.

Une sémiotique orale (conte, proverbe), qui nous servira à cerner la relation de la voix et du mythe.

L'intérêt pour ces systèmes sémiotiques serait futile s'il n'engageait, au niveau de l'écriture, l'originalité des cultures et plus profondément le rapport du texte à l'être historique »[394].

Khatibi en vient à justifier ainsi son recours à la problématique de la langue utilisée par Jacques Derrida pour étudier le cristal du texte dans l'écriture et la calligraphie arabe :

« Cependant, l'attention portée à la culture arabe et à ses théories du signe ainsi que la métaphysique du signe, en renvoyant à une tyrannie logocentrique occidentale, se masque à elle-même toute en masquant l'intelligibilité des autres cultures : toute écriture critique ne peut donc être qu'un déchirement héliotropique de l'être historique, effaçant à partir de son interrogation les limites de cette tyrannie : centre, origine, opposition, signifié/signifiant, intelligible/sensible. Critique monumentale à partir de la quelle les concepts de l'être et du non être seraient excédés »[395.]

Pour expliciter cette théorie radicale du signe et de la parole et de l'écriture, Khatibi désigne son objet par l'impératif de Gabriel (« Lis ! Récite !).

Ordonnant à Mohammed de lire et de répéter le Nom propre d'Allah en « ouvrant la poitrine ». C'est bien cette théorie du souffle qui traverse le corps et le sépare, la plie en signes distincts, afin que le croyant éprouve ses fibres comme autant de feuilles cristallines du texte.

La lettre calligraphique arabe (ci-dessous figure : 10 avec différents styles d'écriture), comme trace divine, envahit ainsi tous les arts décoratifs de l'Islam, et, complotant sans cesse contre le vide, elle cisèle l'espace en se logeant dans un espace absolu. Dedans absolu qui permet au logographe de couvrir d'autres systèmes sémiotiques, Dont le tatouage comme mémoire.

[394]Abdelkébir Khatibi, La blessure du nom propre, Paris, éd. Denoël, 1986, p.22-23.
[395] Ibid., p.15.

Calligraphie arabe

Création : Dr Aly Abbara

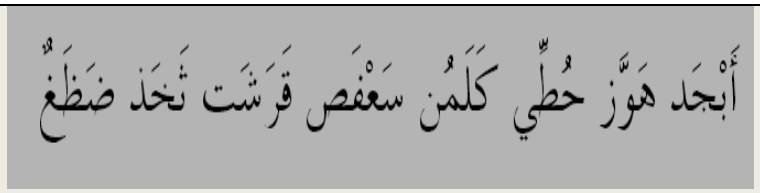
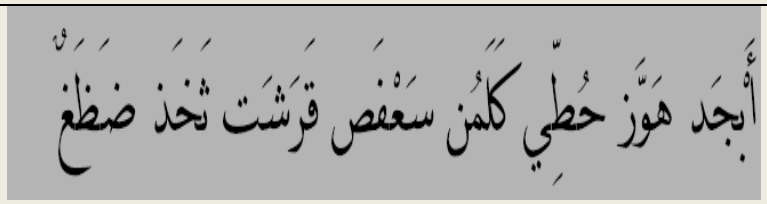
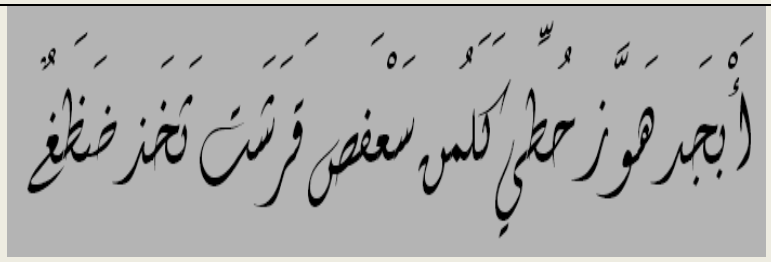
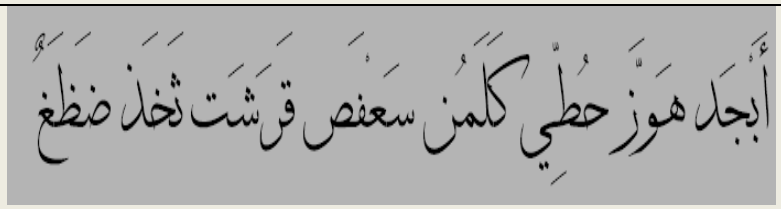
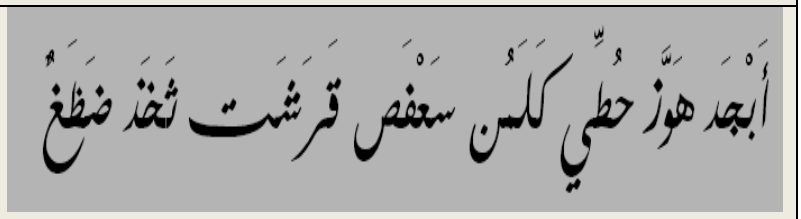
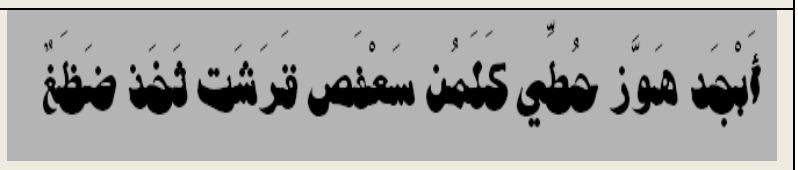
Style arabe traditionnel	
Style Naskhi	
Style Diwani	
Style Diwani	
Style Thuluthi	
Style Farisi	
Bold Arch	

Figure 10 : les différents styles de l'écriture arabe.

.

Ces systèmes sémiotiques contenus dans la langue arabe proviennent, selon lui, de systèmes antérieurs à l'Islam, mais refoulés et vidés de leur valeur symbolique.

La littérature orale, et tout particulièrement les proverbes, constitue aussi l'archéologie du savoir originel. Et c'est de ce lieu qu'est lancé le « fiat » de l'ange Gabriel à Mohammed : « Lis !», à la première ligne du Coran.

Le lieu d'où parle cette parole est à la fois aussi un non-lieu utopique, car abstrait, et ne faisant que signe avec/sans signature, et qui en même temps fait corps avec le corps du signe à savoir la matérialité de l'écriture du texte coranique. Telle est la raison pour laquelle il est préférable de valoriser et d'utiliser les concepts d'une « nouvelle science à développer, une intersémiotique, avec ses méthodes, ses systèmes de renvoi. », bref « une intersémiotique transversale »[396], reprenant ceux d'intertextualité (Julia Kristeva), et de grammatologie (J. Derrida).

C'est ce mouvement vacillant entre phonie et graphie que la calligraphie arabe dénonce, subvertit la substance même de la langue en la transportant dans un espace autre, une combinatoire autre, qui soumettent le langage à une variation surdéterminée par le jeu de l'écriture souveraine. Ce geste occidental est réinterrogé par la calligraphie arabe même, écriture inouïe du signe et rhétorique d'une sur-signification.

L'écriture calligraphique est un système de figures rhétoriques, qui double et dédouble la langue par le procès d'une sur-signification ordonnée. C'est un système qui met la langue en dialogue intersémiotique.

Ceci avec la garantie de dieu, qui s'est fait connaître à Muhammad par un léger évanouissement, où la parole divine est chuchotée dans le corps transfiguré. Ce corps évanescent irradie, en un éclair, par un transport en dehors du temps. La rhétorique divine n'est rien d'autre que cette présence scellée, tatouée sur un corps évanescent comme une écriture. Dieu dispose de l'univers comme d'un palimpseste, dit le Coran : « Allah efface et confirme ce qu'Il veut, auprès de lui est l'Archétype de l'Ecriture » (XIV, 39).

La rhétorique potentiellement délirante de la calligraphie permet de cerner positivement la notion d'un après-coup phonétique sémantique géométrique. On peut remarquer dans les doubles cercles en kufi mamelouk, l'utilisation fréquente dans la calligraphie arabe de petits signes décoratifs, qui ont tantôt une fonction graphique purement aléatoire, tantôt une position de reconnaissance comme un effet de signature : ce sont en général des doubles réduit des lettres. Un des secrets du Coran n'est-il pas d'avoir transformé la lettre comme signe pur en un argument rhétorique sursignifiant, et d'avoir fissuré le

[396]Khatibi, in « Essais III », Paris, éd. La Découverte, 2008, p.276.

signe même de son énonciation, de telle façon que pour l'écoute du fidèle le sens demeure à jamais suspendu, lointain et vagabond : « Je ferai lever mon signe de l'horizon », disait Mohammed.

L. Massignon écrivit à propos des lettres isolées : « Visions du Prophète, au début, de touches isolées, lumineuses et sonores, couronnes isolées, qui se trouvent notées en tête de certaines sourates, avant qu'il apprenne à les coordonner en mots, puis en phrases».[397]

C'est à l'encontre de cette expérience mystique que le déguisement du signe linguistique et son transport font apparaître une double écriture :

Une écriture divine, modèle inimitable de la rhétorique, et une écriture mondaine qui est seconde, dérivée au sens de ce qui dérive, et dont la fonction est d'idolâtrer le modèle, de le « totémiser » en une ascèse fétichisante, tendant à dessiner le mouvement miraculeux par la calligraphie arabe vers le signe pur. Le calame est comme l'âme de la parole, une âme géométrique. Sa tâche est de déchiffrer à l'infini, transmettre la parole inimitable, et qui se répètera dans les calligrammes comme jusqu'au point aveugle du mouvement giratoire : la mort, le voile remis, le vide effacé par la main de Dieu.

Un système mythique atteste que la langue de Dieu est l'arabe, révélé par le prophète avec ces arguments.

-Adam aurait écrit des caractères et des livres 3 siècles avant sa mort.

-Adam s'est vu révéler par Allah l'écriture en 21 planches.

-D'après Muhammad, chaque peuple croyant possède son livre et le livre d'Adam est justement l'alphabet arabe.

-Les 28 lettres arabes sont l'incarnation divine gravée dans le corps de l'homme.

Si donc Dieu est l'inventeur de l'alphabet arabe comment distinguer entre alphabet sacrés et alphabet inventé par l'homme ?

Quel est le statut de la différence des langues ?

Les linguistes arabes utilisent deux distinctions : une distinction mythique- seules les alphabets des textes révélés portent la marque de la main divine-, et une distinction logique fondée sur le rapport immotivé entre phonie et graphie, rapport dont le savoir des arabes a clairement compris le principe : « il n'ay a aucune relation fondée entre les significations et les vocables d'une façon générale, ni entre la phonie et la graphie.

De la provient la diversité des langues »[398]. Derrida a pu analyser rigoureusement comment la théorie du signe fondée sur l'immotivation est liée à la métaphysique phallogocentrique dite « occidentale » de l'absence et de la présence.

Son hypothèse doit être comparée et vérifiée auprès des cultures différentes. Ainsi la

[397] Louis Massignon, Opéra minora, t.II, p.554.reproduit dans Parole donnée, Paris, éd. Seuil, 1983, p.327-341.
[398] Louis Massignon, op.cit.

tradition platonicienne réduit le signe graphique à une fonction de masque, de travestissement et de pharmakon, puisque la parole (le logos), sa vérité et l'origine de la signification.

Dans le savoir arabe, le signe est scindé, fissuré autrement : « l'écriture est plus utile que la parole, parce que celle-ci ne transmet que le présent, alors que celle là fait comprendre et la présence et l'absence »[399]. Il y a là un renversement du signe platonicien, mais joué dans la clôture métaphysique. Le procès de la signification et celui -là même du signe dans son tout.

La langue arabe, puisqu'elle est celle du Coran, et que le Coran est la parole de Dieu, il s'en suit que c'est elle la plus complète et totalement explicite.

La mise en scène du signe vacille entre l'écriture comme vérité productrice du sens et une écriture oblique, soufflé par une voix extérieure à la langue. Ecriture oblique, déjà violentée par un sens accrédité. Entre l'essence et l'apparence, l'écriture trace la fissure du signe et la mémoire de ce mouvement même. C'est l'entre deux –écritures que la calligraphie arabe creuse le geste éperdu.

Quel est donc le statut sémiotique d'une telle combinatoire calligraphique, qui fonctionnerait au niveau sémantique et au niveau phonétique qu'au niveau géométrique ?

Lévi-Strauss déclare en rapprochant la musique et la calligraphie chinoise, mais aussi arabe : « Comme celle-ci (peinture calligraphique)-mais parce qu'elle est en quelques sortes une peinture au second degré-, la musique renvoie à un premier niveau d'articulation créé par la culture ; pour l'une le système des idéogrammes, pour l'autre celui des sons musicaux. Mais, du seul fait qu'on l'instaure, cet ordre explicite des propriétés naturelles[400]. Pour lui, « Les symboles graphiques manifestent des propriétés esthétiques, indépendantes des significations intellectuelles qu'ils ont la charge de véhiculer, et que la calligraphie se propose d'exploiter ».[401]

On peut en déduire que plusieurs effets esthétiques notamment ornementaux et décoratifs dans un cadre parergonal, peuvent être développées dans les différents types de calligraphie arabe, partagée à gros traits en deux, le Kufi anguleux (ci-dissous figure 11) ou la cursive arrondie : hijezi, nashki', tuluth, Tawki', Kayhani, Ghubar (en Iran), Nast'aliq, Magrhébi, Fursi : « Cette écriture s'est, par conséquent, déterminée en fonction des divers milieux ethniques. Les Perses développent une sorte de cursive perlée, d'une fluidité aérienne, pour transcrire en caractères arabes leur langue. Les maghrébins de leur côté, développent, de l'Espagne musulmane au Sahel africain, une synthèse du

[399] Louis Massignon, op.cit.
[400] Lévi-Strauss, Le Cru et Le cuit, Paris, éd. Plon, 1964, p.29.
[401] Ibid.,

kûfi et du Neskhi, enfin, les turcs donnent une écriture très riche en composant des « nœuds magiques » et des emblèmes graphiques ».[402]

Sans que pour autant on puisse parler de la calligraphie arabe, qui ne constitue pas en soi une esthétique indépendante, qui serait indifférente à sa surface d'inscription et au nouage à son histoire, sauf si on considère les multiples tapis, persans, turcs et arabes comme une surface d'inscription pleine et colorée, non substituable à une autre, relevant d'un geste d'action painting, d'une suspension de souffle ou d'une inspiration.

[402] Taoufik Chérif, Eléments D'esthétique Arabo-Islamique, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, p.29.

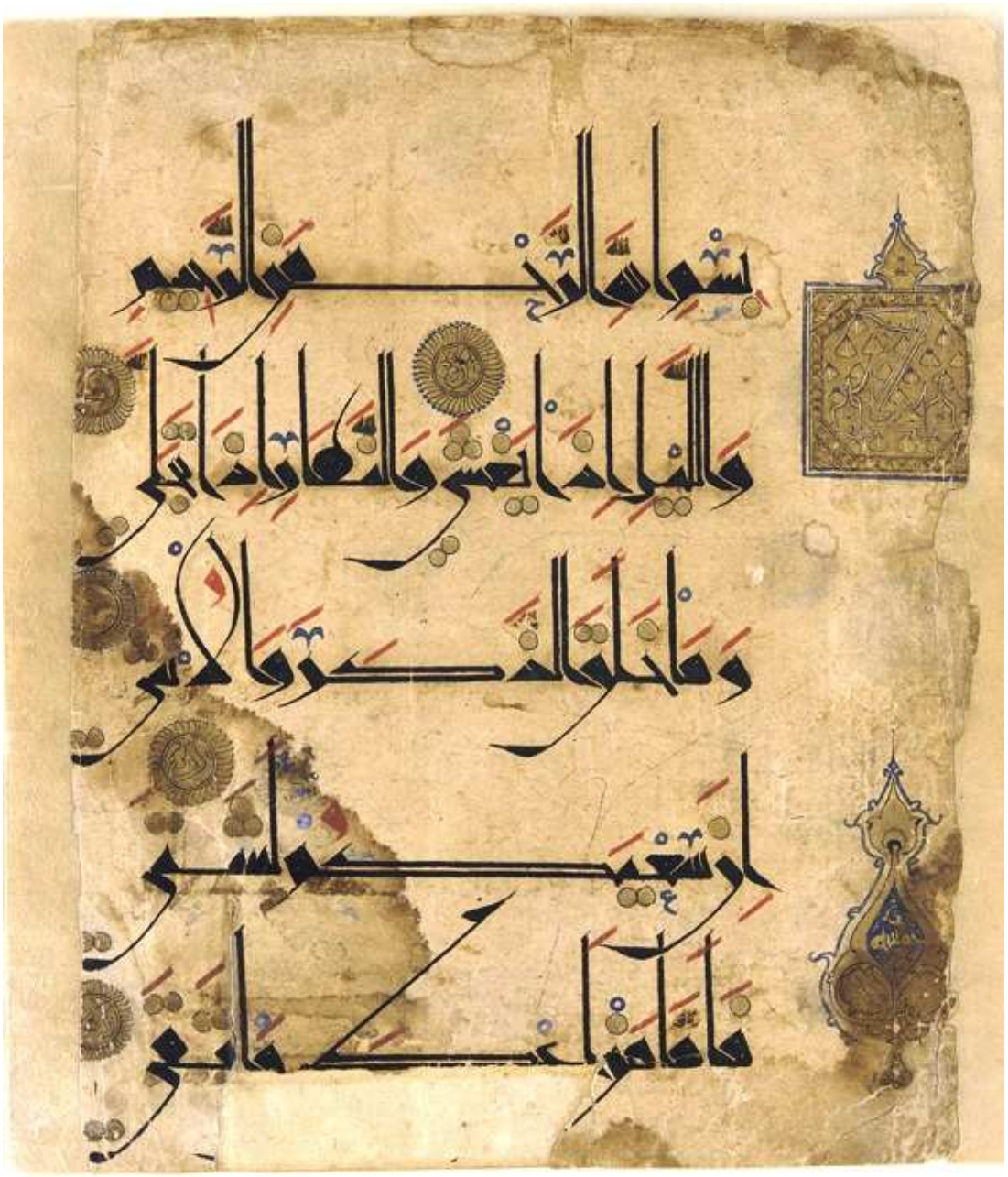


Figure 11 : Coran ; en style kufie

2) **Calligraphie, tapis et surface d'inscription**

A ce niveau, on pourrait d'avantage parler d'une inesthétique au sens affirmatif d'Alain Badiou, qui consiste en la multiplicité de ses couleurs, de ses lettres et de sa mélodie, que dans l'inexist*a*nce consistante d'un seul registre de significations proclamé vérité esthétique.

Avec ses canons définitivement institués et toujours déjà instaurés. En revanche on pourrait affirmer qu'il existe un système de tatouage avec une fin principalement esthétique et figurale.

Le corps tatoué inscrit des symboles sacrés, mais en même temps un désir émotionnel vers le sentiment de sa propre beauté. Un autre exemple de surface d'inscription de l'esthétique calligraphique se rencontre dans l'art des tapis, un des plus remarquables dans les beaux arts de traditions musulmanes.

Khatibi et Sijelmassi s'interrogent dans l'Art calligraphique de l'Islam [403]sur l'ébauche d'une nouvelle arabesque, que Matisse a essayé à son tour de fonder dans un espace plastique épuré, ou s'ordonne et s'agencent les rapports matières- couleurs -signes, avec les puissances inouïes de l'art ornemental.

Peut être aussi nous faut –t-il repenser l'art islamique dans sa cohérence abstraite la plus cachée entre la forme archétypale des caractères arabes et les variations de l'arabesque qui seraient ainsi un nouage illimité de l'imaginal ?

L'imaginal, produit de la faculté imaginative, créatrice d'image, laquelle, dit Corbin, « ne doit surtout pas être confondue avec l'imagination que l'homme moderne regarde comme fantaisie et qui ne secrète que de l'imaginaire ».[404]

Dans la conception d'Ibn'Arabî ou chez les chiites iraniens, la faculté imaginative est « au même titre que l'intellect est que les sens un des organes de connaissance et de pénétration, un organe de perception ordonné au monde qui lui est propre, et faisant connaître ce monde »[405]. Plus encore : « l'imaginal possède de plein droit l'être réel[406] ». Il est vrai pour les musulmans qu'Adam est supposé avoir reçu l'entière et archétypale écriture de Dieu. Sur ce point, il a été remarqué que l'écriture araméenne, sous sa forme nabatéenne, originellement phénicienne, a utilisé déjà presque tous les caractères de l'écriture arabe sauf les voyelles.

---

[403] Khatibi et Sijelmassi, l'Art calligraphique de l'Islam, éd. Gallimard, Paris, 1994.
[404] Ibid., p. 220.
[405] Henry Corbin, En Islam iranien t 3, p.16.
[406] Ibidem.

Une objection sérieuse a été présentée selon laquelle les tapis de prière en Iran et en Turquie étaient recouverts de sourates coraniques avec des lettres arabes et persanes mêlées. Dans la peinture inspirée de la graphie arabe, outre la calligraphie proprement dite (ou la fausse calligraphie, de loin la plus courante), qui continue être pratiquée dans le monde arabe, à coté de la graphie informatique, on peut distinguer plusieurs registres. On consultera utilement sur ce point l'article de Khatibi : « Interférences »[407] :

-Un lettrisme géométrique où, à partir de la fragmentation plastique de l'alphabet et de ses recompositions, le peintre semble hanté par le rêve de se dissoudre entièrement dans la magie de la langue, comme s'il voulait traduire en images l'incantation de la lettre coranique. Un chant, une litanie est visible dans le trait, le geste, le rythme. La voix est suturée au signe écrit : des lettres en forme de jets, de traces, de ruines, de décors, autant de sites mélancoliques autour du Livre.

-L'abstraction de la lettre peinte : lettre qui vient, en se superposant à la surface des couleurs, retracer le tableau, lui donner une identité culturelle marquant une civilisation et son invention des signes (comme l'œuvre de l'Irakien Shakir Hassan, ou celle du peintre-graveur du Bengladesh vivant à Madrid, Mounir ; ou Hossein Zenderoudi né à Téhéran et travaillant en Europe).

-Un lettrisme emblématique où la peinture est saturée de signes imitant les mystères des Talismans : caractères arabes, chiffres kabbalistiques et, dans le travail de Rachid Koraichi en Algérie, une similitude d'intérêts avec la calligraphique chinoise et japonaise.

-Un lettrisme décoratif où un mot ou fragment de mot, une phrase ou tout un texte obéissant à une lisibilité claire et représentative de la lettre calligraphiée, ceci dans la continuité de l'arabesque et de la calligraphie kûfi.

En réalité, il s'agit souvent d'une écriture décorative, qui mimétise tel ou tel style calligraphique traditionnel. La calligraphie traditionnelle a ses propres canons d'esthétique, ses modèles, ses mesures. C'est plutôt une écriture de l'écriture, c'est une écriture au deuxième degré, où tout mot est la trace d'un geste. C'est ce que désire la main du calligraphe. La calligraphie fut –elle d'une lisibilité totale, déstabilise l'ordre habituel de la lecture et de sa durée. En quelque sorte, elle écrit la lecture en son expression ornementale.

La lecture n'est pas linéaire bien qu'elle obéisse à la loi de la ligne, elle suspend la durée, séparant la langue de sa signification immédiate. Là aussi où, ravie par ses traces,

[407] Abdelkébir Khatibi : « Interférences », in : Catalogue de l'exposition Croisement de signes, Institut du Monde Arabe, 1989.

l'écriture sculpte la force imaginale de la langue.

L'art suprême de l'islam arabe ne peut être la calligraphie puisque cette dernière en est principalement le moyen, l'institution, l'archive, et non le jeu souverain du calame qui n'existe que par ses variations infinies. Il suffit de disposer d'une surface d'inscription, même transitoire, pour que la langue se fasse Signe, dans l'ère où tout est devenu signe.

L'iranien Zenderoudi est l'héritier d'une grande et magnifique civilisation du signe, où les arts du livre (calligraphie, miniature, enluminure…) s'embellissent mutuellement. On se souviendra, avec L'historien d'art John Carswell[408], que l'apparition de la peinture au Levant eut lieu grâce aux Commerçants de soie persans, et particulièrement de la minorité arménienne émigrée en Perse.

On leur doit l'initiative d'avoir engagé un artiste hollandais pour décorer la façade des Eglise d'Ispahan, au XVIIIème siècle. De là l'intérêt du Chah Abbas 1er ou celui du Sultan ottoman Mehmed II pour l'art européen. Bien plus, Giovanni Bellini séjourna à Istanbul, et y peignit le célèbre portrait de ce sultan.

Ainsi, c'est une fête des signes que le tapis persan, immémorialement, a légué à la plus haute tradition de l'art. Pour exemple, quand on regarde de près un tapis peint de Zenderoudi comme « Les chiffres rayés qui remplacent le 24» (1976), on est frappé par l'illusion de réversibilité : tantôt ce tableau présente l'apparence d'un manuscrit, tantôt celui d'un talisman ou d'un tapis ou d'une arabesque. Il en va de même avec ses sérigraphies qu'il a exécutées pour accompagner la traduction du Coran en français par le poète Jean Grosjean (Club du livre, Paris, 1972), qui sont les premières du genre. Elles sont posées face à ce texte sacré qui est traditionnellement habillé par des enluminures dorées qui sont, à elles seules, la nostalgie du paradis. Il faut savoir que Zerenderoudi est un peintre contemporain, gestuel, lyrique, lettriste, maniant la couleur avec une dextérité presque abstraite. Dès l'ouverture de cette tradition du Coran en français, on trouve une double page en miroir. Ainsi, dès le début, l'artiste prend sa distance vis-à-vis de l'enluminure traditionnelle encadrant les titres, les sous-titres ou d'autres énoncés, et qui sont lisibles, explicites.

Dans cette tradition, la lettre était ornée, alors que dans ses sérigraphies, la lettre est pur signe, reconnaissable parfois en sa forme, mais privé de sa signification. C'est cette coupure qui habite la Calligraphie et la transfigure en mystique : c'est cette coupure, cet arrêt du sens, désormais dispersé dans l'espace comme une énigme que chaque lettre devrait regarder et reconstituer pour lui seul.

[408]John Carswell (in : Le Liban, le regard des peintres, catalogue exposition IMA, Paris, 1989),

Peut-être faut-il considérer ces sérigraphies comme l'ébauche d'une nouvelle arabesque que Matisse a essayé, à son tour, de fonder un espace plastique épuré, où s'ordonnent les rapports matière, couleurs, signes avec les puissances de l'art, de l'ornement, du parergon.

S'agissant du Coran, il lui arrive de géométriser le nom d'Allah, mais cette géométrisation de l'espace par Zenderoundi n'obéit plus à la théologie islamique. Elle accueille d'autres figures du sacré : mandalas d'Asie en forme de roues, de cercles, d'œufs encastrés, de cadrans stellaires, de médaillons ou de bandes, où viennent courir, en toutes directions, des faisceaux de lettres.

Figure 12 : Charles Hossein Zenderoudi: Tchaar-Bagh

Dans certaines sérigraphies, un véritable jeu de palimpseste, de chevauchement et de bousculades, où l'écriture-une écriture illisible s'entend, vient se superposer à la sérénité d'une mandala, réminiscence du surnaturel.

En fait, il s'agit dans cette calligraphie, de plusieurs niveaux d'illisibilité, soit par coupure et fragmentation d'un énoncé soit, par exemple, par un procédé de fourmillement, par lequel l'écriture change de registre : elle devient chiffre, cartographie, emblème, talisman comme si l'écriture avait à parcourir – par une projection dans un passé par nouage en devenir-les différentes strates de la mémoire, où le prénom de l'artiste (Hossein) vient nous rappeler le meurtre de Hussein, fils de Ali et figure fondatrice de l'Iran islamique shî'ite. Le signe s'élève alors au mythe initial.

La munificence des tapis de l'orient arabo-persan et du Maghreb en fournit un bel exemple, qui permettrait d'élever les tapis persans, turcs ou marocains au même rang de perfection esthétique que les jardins Moghols.

L'art ornemental est un espace en expansion. Il accompagne les autres arts dans leur geste d'Invention. D'un beau tapis, on dit souvent qu'il a un rythme, que son coloris chante, ou que le tapis raconte une histoire, un secret. Et qu'il est disposé, en forme désirante, à toute position érotique, à toute prière. Le tapis est, pour l'homme, une demeure de signes.

La vie est répétition, et il convient de donner à cette répétition des formes et le plaisir des formes. L'un des principes de l'art est bien dans les variations de l'apparence. Cette parure du regard, il faut un regard exercé à l'embellissement du monde, à la naissance des fleurs ou des oiseaux sur une seule note de couleur.

Ce rythme dessiné est un jeu qui tresse notre pensée en nouant la matière à la couleur, et celle-ci à la ligne. Une tisseuse nous dit qu'elle est « hantée », et il nous faut bien la croire. Entre elle et ses tapis, il se noue bien un désir de puissance magique.

Le style d'un beau tapis commence quand le prototype qui lui sert de référence n'est plus qu'un souvenir. L'espace du temps remplit deux fonctions décoratives : garder la mémoire des signes (d'un peuple, d'une ethnie, d'un groupe corporatif…), et en ajouter d'autres, qui soient inconnus, inscrits dans une mémoire en devenir, le temps de l'art lui-même, l'aiôn, dâwr en persan.

La tradition chinoise parle du « va-et-vient de la navette sur le métier à tisser cosmique ». C'est pourquoi, dans l'esprit des enchantés, apparaît parfois l'image du tapis volant. Rien qu'une gerbe de signes : bestiaire ou florilège. C'est là un calendrier magique et technique à la fois, pour apprendre à regarder. Jamais l'art du tapis n'arrache le

regard à sa violence intérieure, jamais il n'aveugle ni éblouit.

C'est d'admiration qu'il s'agit, d'une admiration graduée, mesurée, où chaque motif d'éblouissement instantané est remis à sa place par un autre, en une succession de clins d'œil. Au spectateur, au regardant, le tapis offre un moment d'identité a-temporelle. Peu à peu l'espace s'anime dans la ressemblance : mosaïque ou broderie.

Qu'importe ce que le tapis rapporte à la mémoire ! C'est ce déplacement de signe en signe, c'est ce mouvement, ce rythme suspendu qui provoque notre enchantement. Ainsi vibre la troisième dimension.

Bel équilibre et gaieté du coloris qui nous forcent à rêver, et peut-être à mieux penser. Comme tout tableau plastique, il nous renvoie à notre intimité la plus chatoyante, tamisée de figures, de lignes, de points et de points de fuite.

L'art ornemental se reconnaît à cette qualité décorative, qui n'est ni pause ni transparence, ni profondeur opaque.

On peut enrouler un tapis de soie comme un talisman et le dérouler sous forme d'un hiéroglyphe.

C'est un bon génie qui accompagne l'espace en le transformant devant vos yeux. De là l'Impression d'une féerie improvisée joyeuse, presque édénique. Une féérie douée de bonté. Tout tapis est extrêmement moral, il exorcise notre passion de voir, la limitant à son strict niveau d'expression.

La symétrie a une vertu : celle d'un semblant d'équilibre. Ainsi que le Bien dans la morale des plus malins, la symétrie exorcise la couleur en la soumettant à un droit de regard ; Ici, c'est la Fête des Signes en couleurs, qui simule l'harmonie des choses, la stabilité du monde, le retour inexorable de la lumière.

Tous les signes sont à découvert, sans mystère, sans secret. Aucune déconcentration, car « derrière les couleurs, il y en a une qui nous regarde à travers elle ». C'est ce que dit le poète.

Certains tapis sont orientés selon une direction linéaire, verticale, ou horizontale, d'autres ont des directions interchangeables, qui s'adaptent l'architecture et à l'habitation. Il arrive même que certaines directions soient juxtaposées avec une certaine désinvolture vis-à-vis des règles de cet art qui est très codé.

Mais dans tous les cas, relevant de l'ornementation, l'art du tapis est une calligraphie des formes. Du dessin, il ne retient que son embellissement et, de celui-ci, rien que des effets, rien que des touches.

Figure 13 : Tapis Anatolia - laine

Il suffit de varier légèrement le coloris pour faire tourner un polygone étoilé, et donner l'impression d'un temps floral, brodé de bonheur. On croit qu'on ne tient pas au bonheur, c'est là un effet de mirage que crée l'art ornemental. On prend une impression pour ce qu'elle est, à la surface d'une pure illusion.

La rosace est un motif majeur de l'ornementation. Elle introduit le temps dans l'espace, il les enchâsse dans le même geste. La rosace est une prodigieuse production de signes. Pour arrêter son mouvement, il faut l'encadrer et saturer l'encadrement. Elle est un vertige de symétrie.

Comme chaque motif capte un autre, soit par contiguïté, soit par similitude, l'art du tapis nous apprend à sa manière l'art de la trace et de la filature. Ou si l'on veut, en passant, l'énigme du tapi rappelle celle du bon policier.

Quand il découvre une trace, l'enquêteur envisage mieux l'affaire, c'est-à-dire tous les cas de figures. L'énigme de l'arabesque, qui a inspiré Klee, Matisse et d'autres, ne réside pas tant dans l'expression décorative que dans les variations du rythme cinétique par ce que Khatibi appelle le « corps oriental ».[409]

Car la calligraphie puise sa force dans deux actes distincts : celui de lire et celui de regarder sans lire. Il y a dissymétrie entre les deux, pli, voilement, scansion et perte du sens -immanquablement. C'est pourquoi un calligramme est un tableau en devenir, un signe. Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe.

[409] Abelkébir Khatibi, Essais III., Paris, éd. La Découverte, 2008, p.91.

Il introduit à un autre temps de la lecture, qui est celui de l'écrivain, lorsqu'il cherche continuellement un rythme émotif et perceptif à la mise en forme qu'il continue de rêver en travaillant. Et c'est dans la syntaxe même d'un style qu'on peut sentir ce désir au rythme bi-face de ses variations.

L'arabesque est une autre voie de l'abstraction, ou plus exactement de la traduction du signe à l'image. Ce n'est pas l'illusion de la nature et du corps humain qui nous est rendue par la voie de la mimésis, mais la grammaire du géométral enchâssée à la flore et à la faune.

Un géométral enchâssé à la notation arithmétique dont a été tirée, dès le VII^{ème} siècle, la voyellisation des consonnes de l'alphabet arabe, dont la calligraphie a été construite sur trois principes simples : la ligne horizontale des couleurs, la voyellisation et le diacritisme.

A partir de ces règles, la main du calligraphe, comme le poète par rapport à la prosodie, pouvait improviser et élaborer sa propre table des signes : « le calligraphe associe par exemple des visages ou des corps à l'agencement des lettres. Il y a un mouvement spiral qui descend de dieu à l'âme et qui remonte de l'âme à dieu chemin repris par les mystiques musulmans, et qui pour Alexandre Papadopoulo symbolise le mouvement hélicoïdal ».[410]

A la lumière des tapis, comme nous nous l'étions proposé, on peut repenser l'art islamique dans sa cohérence abstraite la plus doublement cachée entre les forme des caractères arabes et les variations de l'arabesque, qui se révèle ainsi comme paradigme de l'imaginal.

Afin de rester proche de l'imagination en acte des artistes, nous dirons que dans la rêverie graphique qui est à l'œuvre entre la lettre, la couleur et la matière, il y a un nouage, une association entre les signes structurant la liberté associative de l'artiste, et sa passion de la trace en son esprit enchanté. Cet enchantement, c'est le graphisme qui en capte le rythme immédiat sur un mode déjà élaboré. Ce graphisme : une improvisation sous contrôle et qui progresse par enchaînement rythmé, comme l'a réalisé dans un autre registre, l'art unique du jazz.

Il arrive ainsi à ce graphiste des lettres d'accompagner l'écriture par la couleur sur une page qui se module, vibre dans la lecture et sa partition en signes coupés de leur signification.

Alors le regard du lecteur ou du spectateur se colore, jaillissant dans sa pulsion des cou-

[410] Taoufik Chérif, Eléments D'esthétique Arabo-Islamique, éd. L'Harmattan, Paris, 2005, p.22.

leurs. On saisirait mieux, par cette approche de complémentarité, la graphie qui vibre sous le tableau de tout vrai gestuel ainsi nommé.

Déjà, dans la grande calligraphie persane, cette métamorphose des signes est très inventive. Le livre y devient une citation de la peinture, son cadre change de dimension, son support respire autrement, saturé de feuillet en feuillet.

La calligraphie persane a désorienté le sens de la lecture, elle l'a jeté hors de lui, de manière que pour lire un poème, il nous faut tourner les pages dans plusieurs directions. Nous avons remarqué cette volonté orientale de dés-orienter par rapport au centre religieux de la Kaaba à La Mecque dans le chi'îsme iranien, et notamment dans la résurrection ismaélienne d'Alamût. La perfection des tapis persans n'a d'autre équivalent que celle des jardins moghols dont nous avons parlé.

Voir le monde avec les yeux du livre et de l'arabesque suppose une pensée unifiée à ce désir d'éternité. C'est ce que Paul Valery nous a confié à propos de l'art arabo-islamique :

« L'imagination déductive la plus déliée, accueillant merveilleusement la rigueur arithmétique à celle des préceptes de l'Islam, qui proscrivent religieusement la recherche de la ressemblance des êtres dans l'ordre plastique, invente l'Arabesque. J'aime cette défense. Elle élimine de l'art l'idolâtrie, le trompe-l'œil, l'anecdote, la crédulité, la simulation de la nature et de la vie tout ce qui n'est pas pur, qui n'est point générateur développant ses ressources intrinsèques, se découvrant ses limites propres, visant à édifier un système de formes uniquement déduit de la nécessité et de la liberté réelle qu'il met en œuvre. »[411]

[411] Paul Valery, Œuvres, tome II, Paris, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade ,1984.

Figure 14 : Qur'an en style kufie andalou

Chapitre III. **Heidegger et le national-esthétisme.**

Une nuance « onto-typographique » s'impose sur les langues de la métaphysique puisque nous avons indiqué qu'il y en a toujours plus d'une, selon le type de discours dé-constructifs développés par Derrida et Lacoue-Labarthe sur les traces de Martin Heidegger. Toujours une langue re-surgit, plus ancienne, plus écrite, plus traduite, plus étrangère etc, (étant bien entendu que ce « et cetera», signifiant « et tous les autres », provient de la langue latine, renforçant par l'exemple ce que nous voulions dire).

Ainsi, en supposant que l'esthétique soit le style de la métaphysique d'avant Platon, nous pouvons quand même exprimer une réserve de sens au sujet de ce qui serait « non-esthétique», et nous mettra sur la voie de l'inesthétique.

Une remarque critique sur la non-esthétique chez Ibn Arabî se trouve formulée par Henry Corbin, lui-même traducteur de Heidegger pour « *Approches d'Hölderlin* »[412]. Corbin nous ramène au penser-poétiser, ou poésie pensante de Heidegger approchant l'œuvre d'art par la critique de l'esthétique née du platonisme et qui se trouverait donc définitivement déconstruite en même temps que la métaphysique dont elle est sortie, suivant les traces de Nietzsche. Ce qui supposerait qu'il y ait quelque chose définitif dans le temps d'une langue, qui se transforme perpétuellement.

Notons que la traduction d'Henry Corbin pointa dès 1936, historiquement, le doigt symptomatiquement, sur une des questions les plus ambiguës des œuvres de Heidegger : Historique / Historial ?

A son propos, Philippe Lacoue-Labarthe écrit entre parenthèses:

« Remarque incidente : c'est là, vous l'aurez reconnu, la transmission « en clair » du message que la Conférence de Rome, à peu près deux ans plus tard : « *Hölderlin et l'essence de la poésie* », s'emploiera à coder de manière très savante, à la fois et très grossière, par la suppression notamment, du signifiant « les Allemands ». Comme si au fond, à l'étranger, et pourtant en terre alliée, Heidegger avait obscurément, préparé sa future réception, la française en particulier. Et de fait, vous n'ignorez pas les conséquences, y compris sur la poésie, qu'eut la traduction de Henry Corbin dès 1938, de cette conférence. Mais c'est une autre question »[413].

Heidegger déclarait, dans ses cours sur *Nietzsche* où il critiquait l'interprétation biologiste et raciste de nazis officiels comme Krieck et Rosenberg, sans aller plus avant, au

[412] Martin Heidegger, Hölderlin et l'essence de la poésie, Trad.1936, Paris, Editions Gallimard.1973.
[413] Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger : La politique du poème, Paris, Galilée, 2002, p. 120.

profit d'une réflexion anti-esthétique sur la poésie et la re-mythologisation : « Le grand art hellénique, celui de l'époque de la splendeur de la Grèce était sans réflexion notionnelle indépendante »[414].

L'approche traditionnelle de l'œuvre d'art relève de l'esthétique. Avant d'être une science particulière relative à l' « *aisthesis* », c'est-à-dire au comportement sensible et affectif de l'homme, à coté de la logique et de l'éthique, l'esthétique désigne une façon particulière d'envisager l'art et ses œuvres. L'esthétique juge l'œuvre d'art, non pas en elle-même, mais eu égard à l'effet qu'elle est susceptible de produire sur la sensibilité et sur l'affectivité de celui qui la considère. Cette façon d'envisager l'œuvre d'art, même très banale, était inconnue des premiers Grecs. Cette absence de réflexion notionnelle correspondante, citée, ne veut pas dire que les Grecs au temps d'Héraclite, auraient vécu leur art en le préservant de l'aridité du concept :

« Par bonheur, les Grecs n'avaient pas d'expérience, en revanche, ils étaient doués d'un savoir aussi clair si originellement développé et d'une telle passion pour le savoir que dans cette clarté du savoir ils n'avaient besoin d'aucune esthétique »[415].

L'esthétique n'est apparue qu'avec la métaphysique, et plus précisément avec Platon, si l'on considère la position sociale des poètes, séparée et étrangement transformée en « *pharmakon* », bouc émissaire victime de la rivalité mimétique des jumeaux et sacrifié avec une extrême violence pour exorciser la bonne conscience publique.

Comme Socrate, Jésus, Giordano Bruno, Trotski, les fous ou les drogués. On se reportera à la remarquable étude de Jacques Derrida, « *Le Pharmakon* », cette drogue, à la fois poison et remède, qui dispose de sa part de réversibilité, de par son « indécidabilité constitutive, dans le 10ème Livre de la *République* »[416]. Les poètes doivent être bannis, parce que la poésie produit un effet désastreux sur les âmes, écrit Platon.

Ce geste théorique d'appréhender l'œuvre d'art du point de vue de son retentissement effectif et affectif sur celui qui la contemple, se trouve reconduite dans toute la tradition métaphysique Jusqu'à Nietzsche, « *le dernier des métaphysiciens* », écrit Heidegger avec un certain esprit de rivalité dans ses cours sur Nietzsche.

En effet, le style « pluriel » de Nietzsche met en œuvre une « oubliance active » de l'Être dissimulé, qui joue au-delà des limites de la dite « clôture de la métaphysique ». On peut penser au *Grand Midi*, au moment du Signe pour Zarathoustra, qu'il s'agit de distinguer ce qui se passe soit en vue d'un homme supérieur, (*Höherer Mensch*), soit du

[414] Martin Heidegger, Nietzsche I, Paris, éd. Gallimard, 1971, p. 78.
[415] Ibid., p. 78.
[416] Jacques Derrida, la Dissémination, Paris, éd. Seuil, 1972.

surhomme. Le premier est abandonné à sa détresse avec un dernier mouvement de pitié. Le dernier homme qui n'est pas le dernier des hommes, s'éveille et part, sans se retourner sur ce qu'il laisse derrière lui.

Il brûle son texte et efface les traces de ses pas. Son rire éclatera alors vers un retour qui n'aura plus la forme de la répétition métaphysique de l'humanisme, mais pas davantage non plus celle du mémorial ou de la garde du sens de l'être, celle de la maison et de la vérité de l'être. Il dansera, hors de la maison, cette oubliance active et cette fête cruelle dont parle la *Généalogie de la morale*.

C'est, à tout le moins, une « métaphysique d'artiste » selon E. Fink, et même une « vie artiste » pour Sarah Kaufman. C'est une reprise qu'opère Nietzsche, car il est patent que l'apparition et le développement de l'esthétique avec Platon va de pair avec une défection ou un déclin de l'art lui-même quant à son essence. Tout se passe comme si l'essence de l'art avait été affectée cruellement par son interprétation esthétique, et que cela avait rejailli négativement sur la production artistique elle-même.

Rien de surprenant, puisque cela renvoie aux conditions de l' « époque et de son histoire, ou plus précisément son « historialité », « *ek*-statique et possessive d'horizon », comme le traduisait Sartre dans *l'Être et le Néant*.

C'est le cas notamment de ceux des concepts de matière et de forme qui servent « de schéma conceptuel par excellence pour toute théorie de l'art et pour toute esthétique » Heidegger précise ce point dans son cours sur Nietzsche :

« La distinction de la matière et de la forme émane du domaine de la fabrication de l'ustensile, elle n'a pas été originairement acquise dans celui de l'art au sens strict, soit celui des beaux-arts et de l'œuvre d'art, mais n'y a été qu'ultérieurement appliquée ».

Voici de quoi inspirer un doute profond et persistant quant à la propriété discriminative de ces concepts dans le domaine des considérations sur l'art et les œuvres d'art. « Un bâtiment, un temple grec, n'est à l'image de rien, il est là, simplement, debout dans la vallée rocheuse. Il renferme en l'entourant la statue du dieu qui, en un tel enclos, peut s'ouvrir, à travers le portique, sur l'enceinte sacrée »[417].

Considérée comme unité d'une matière et d'une forme, l'œuvre d'art est une chose qui possède la particularité de renvoyer à autre chose qu'à elle même. « L'œuvre d'art est bien une chose, chose amenée à sa finition, mais elle dit encore autre chose que la chose qui n'est que chose »[418].

L'œuvre communique publiquement autre chose ; elle est allégorie. Autre chose est encore réuni, dans l'œuvre d'art, c'est la chose faite. « Réunir, c'est en grec *sumbal-*

[417]Martin Heidegger, Nietzsche 1, Paris, éd. Gallimard, 1971, p.51.
[390] Martin Heidegger, L'origine de l'œuvre d'art, op.cit, p.31.

lein »[419]. L'œuvre d'art représente de manière sensible ce qui est par nature insensible, ceci étant, aux différentes époques de la métaphysique, l'idéal, l'idée, l'esprit absolu, les valeurs.

Heidegger en conclut que « l'œuvre d'art ne présente jamais rien, et cela pour la raison simple qu'elle n'a rien à présenter, étant d'elle-même ce qui crée tout d'abord ce qui entre pour la première fois grâce à elle dans l'ouvert »[420]. Il faut, pour comprendre, « un authentique Saut (*Sprung*) » dans l'être-œuvre de l'œuvre. Ce mode d'anticipation revient à se porter au devant de l'œuvre pour la laisser se manifester ce qu'elle est.

Le mode d'être de l'œuvre se manifestera d'autant plus purement que l'œuvre ne renverra à rien d'autre qu'à elle-même. C'est pourquoi Heidegger prend pour point de départ de son analyse une œuvre d'art « non-figurative » : « un temple grec n'est à l'image de rien ». Le temple et son enceinte ne se perdent pas dans l'indétermination. : « C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports, dans lesquels naissance et mort, malheur et prospérité, victoire et défaite, endurance et ruine donnent à l'être humain la figure de sa destinée. L'ampleur ouverte de ces rapports humains, c'est le monde de ce peuple historial »[421].

Un des traits essentiels de l'œuvre d'art est d'ouvrir et d'installer (*Aufstellen*) un monde. Ce monde n'est pas un objet purement objectif, mais c'est la réalité humaine qui le *mondifie* ; c'est par le *da-sein* que le monde se fait annoncer ce qu'il est, et s'ordonne en monde : « Installant un monde, l'œuvre fait venir la terre »[422], comme la boue vient (ou plutôt ne vient pas) aux souliers de Van Gogh, et bien plus encore.

L'autre moment de l'être-œuvre de l'œuvre d'art est celui de la pro-duction (*Her-Stellen*) ou encore le faire venir de la terre. La terre n'a pas ici une signification géologique ou astronomique, mais au contraire de dé-sédimentarisation. Ce n'est pas la matière déposée à la surface du globe, ni la planète en question. La terre de l'œuvre se manifeste à travers le matériau de l'œuvre, irrelevable sur le modèle de la matière brute mise en forme par l'artisan. Dans un produit fabriqué de type standard : hache, cruche ou soulier par exemple, la matérialité disparaît dans l'utilité ou l'ustensilité. Cette matière ustensile est même d'autant meilleure qu'elle offre moins de résistance et se fait au dernier degré oublier dans le maniement du produit.

Au contraire, dans l'œuvre, la matière ne disparaît pas, mais apparitionne dans tout son éclat de paraître, avec une certaine connivence :

---

[419] Op.cit., p.13.
[420] Martin Heidegger, De l'origine de l'œuvre d'art, Trad. Martineau, Paris, Authentica, 1987, p. 53.
[421] Ibid., p.32
[422] Ibid., p. 35.

« Sur le roc, le temple repose sur sa constance. Ce « reposer sur » fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien […] L'éclat et la lumière de sa pierre fait ressortir l'éclat du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sure émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air ».[423]

Précisons que la terre n'existe pas avant l'œuvre, mais que « la terre devient, dans l'œuvre et pour celle-ci, le fondement sur lequel il repose, fondement qui, parce qu'il se referme essentiellement demeure un abyme »[424]. Installer un monde et faire devenir la terre sont les « deux traits essentiels dans l'être-œuvre de l'œuvre ». [425]

Monde et terre n'existent pas séparément, même antagonistes, mais sont tournés l'un vers l'autre et se tiennent dans une proximité essentielle. Généralement, la terre se manifeste dans l'œuvre comme ce qui, dans et par le surgissement de l'œuvre, sans cesse, se retire. Le monde repose sur la terre, et la terre surgit dans le monde. Qu'est ce l'art pour Heidegger, dans son rapport essentiel à la vérité comme dé-voilement ?

[423] Ibid., p. 32.
[424] Ibid., p. 33.
[425] Ibid., p. 37.

1) L'art, en tant que mise en jeu de la vérité.

La juxtaposition s'y mêle au combat : « L'être-œuvre de l'œuvre réside dans l'effectivité du combat entre monde et terre ». La vérité est son en-jeu : « Installant un monde et faisant venir la terre, l'œuvre est l'effectivité du combat où est conquise l'éclosion de l'étant dans sa totalité, c'est-à-dire la vérité »[426].

L'œuvre d'art fait advenir la vérité. Mais la vérité n'a pas ici le sens métaphysique d'accord de la représentation et de la chose, mais celui, pré -métaphysique, d'un dé-voilement. L'étant est amené, grâce a l'œuvre d'art, à l'éclosion et est maintenu en elle.

Dans l'œuvre, « l'étant dans sa totalité, monde et terre dans leur Jeu réciproque, parviennent à l'éclosion »[427].

L'art, dit Heidegger, « est la mise en œuvre de la vérité », ou encore « L'art est la vérité elle-même se mettant en œuvre ».[428] En ce sens, tout art est essentiellement poème, *Dichtung*, *Dict*, diction (traduction de Gérard Genette) et fiction.

Si l'œuvre d'art fait jaillir la vérité, cela signifie que l'acte de création doit être pensé comme une instauration ou une auto institution de la vérité. L'artiste fait venir la vérité, dont l'essence est la liberté.

Il faut dire que cette pro-duction de l'art n'est pas la seule voie pour instituer la vérité. Une autre est la fondation de la cité, une autre « le sacrifice essentiel », une autre encore « le questionnement de la pensée qui, en tant que pensée de l'être, nomme celui-ci en sa dignité de question »[429].

L'art est de ce point de vue une activité qui ne peut se comparer à aucune autre, sinon à la politique, la religion ou la philosophie elle-même. Ceux qu'on appelle improprement les spectateurs sont en réalité les gardiens de l'œuvre qui sont appelés par elle afin de correspondre à la vérité qui s'annonce en elle et de la prendre en garde.

« Aussi peu une œuvre peut-elle être sans avoir été crée, tant elle a besoin des créateurs, aussi peu le créé lui-même peut-il demeurer dans l'être sans les gardiens »[430].

Les gardiens sont transportés dans l'état dévoilé de l'étant en totalité : « La garde de l'œuvre n'isole pas les hommes sur « leur vie intérieure » : elle les fait entrer, au contraire, dans l'appartenance à la vérité advenant dans l'œuvre, et fonde ainsi l'être avec et pour autrui. La vérité n'existe pas sans l'homme, ce qui ne veut pas dire non plus que

[426] Ibid., p. 38.
[427] Ibid., p. 43.
[428] Ibid., p. 56.
[429] Ibid., p.27.
[430] Ibid., p. 52.

l'homme en serait l'auteur. Il en est ici de l'art comme de l'être lui-même. La vérité dans l'art n'est pas un produit ni une fabrication de l'homme, et pourtant elle n'est pas non plus sans l'homme. C'est l'être-là, parlant en toute liberté, qui dévoile l'être en sa vérité. D'où l' « ambiguïté essentielle » de la thèse heideggérienne :
« L'art est la mise en œuvre de la vérité »[431], car la vérité est aussi bien ce qui se met soi-même en œuvre dans l'œuvre d'art ; et elle est aussi l'enjeu de ce qui est « produit » par le travail humain dans la création et la sauvegarde des œuvres.

Il s'en suit que cette critique du ressenti esthétique, -ressentiment-, par Heidegger requiert un recensement des difficultés à « restituer » la provenance d'une paire de souliers présentés par Van Gogh, sans analyser à qui reviennent en vérité ces souliers délacés, sans analyser le système et les traits de la duction (production, reproduction, réduction).

Sont-ils de la campagne ou de la ville ?

Ou bien cette « chose » qui n'est ni du sol ni du paysan mais entre eux les chaussures, avec ces bas (chaussettes), dessous avec lesquels une pensée chemine, qui parle avec sa langue (comme) chaussée ?
On peut supposer que les chaussures (dé) lacées en question ressemblent, dans le texte d'Heidegger, à ces pas qui viennent de cheminer sur « le chemin qui conduit à ce qu'il y a de proprement produit dans le produit ».
Le sol, en dessous, n'est peut-être pas si solide que l'on croit, et il y en a plus d'un. La « chose » est encore plus dérobée ou enrobée par-dessous son investiture qu'on ne croirait. A l'instant où il nous rappelle au sol grec et à l'appréhension de la chose comme « *hypokeimenon* », Heidegger donne à penser que cet originaire recouvre encore, lui tombant dessus, quelque chose. L'*hypokeimenon*, ce dessous, dissimule un autre dessous.
Ainsi, le dessous latin (*substantia-subjectum*) fait disparaître, avec le sol grec, le dessous grec (*hypokeimenon*), mais celui-ci cache ou voile encore (la figure du voilement, du linge voilant comme dessus dessous ne tardera pas à apparaître, et l'hymen[432], qui entraîne dans l'indécidable ne sera pas sans rapport avec la chaussette et le bas, entre pied et chaussure) une choséité plus originaire remontant dans le sens de la « choséité de la chose même. Se trouvant ou pas « sous » le dessous, elle n'ouvrirait pas sur autre chose qu'un abîme. Çà donne (*Es Gibt*) l'abîme, comme une offrande ».
Il y a un décalage d'origine, un recul originaire de l'origine, et il ne suffit pas d'un pas

[431] Ibid., p. 68.
[432] Jacques Derrida, La double Séance, in La dissémination, Paris, éd. Minuit, 1971.

en arrière, vers l'abîme sans fond. L'éloignement éloigne le lointain.

La question du dessous comme sol, terre, puis comme semelle, chaussure, chaussette-le bas-, pied…ne peut être étrangère à la « grande question » de la chose comme *hypokeimenon*, puis *subjectum*.

Mais dans ces conditions, lui poser la question du « sujet », du sujet de la paire de souliers, même si c'était Jésus-Christ ou Van Gogh, ce serait peut-être commencer par une méprise, par une lecture imaginaire infondée archéologiquement?

Toutefois, Heidegger trouvera chez Nietzsche une note de 1885, assignant un terme à cette régression à l'infini : « La volonté de puissance est le fait ultime auquel nous finissons par arriver en creusant »[433].

Mais l'interprétation, comme la traduction, reste difficile, en raison de cette très ancienne *différen*$\frac{t}{c}$*iation* qui concerne l'*essentia* et le *factum*, l'*Essenz* et le *Wesen*, qui remonte à Leibniz. Cette note ne vaut que « Si l'essence la plus profonde de l'être est volonté de puissance »[434]. Cette marque ou re-marque, précède de quelques lignes l'évocation du célèbre tableau : « Nous nous en assurerons au mieux en décrivant tout simplement, sans aucune théorie philosophique, un produit. Comme exemple, prenons un produit connu : une paire de souliers de paysan… ».

Notons qu'il ne s'agit pas encore de pro-duits comme une œuvre d'art ou en elle. Il faut scruter cette articulation fine et équivoque au plus près pour ne pas anticiper la dite « chose » comme œuvre d'art plutôt que simple objet, à ce moment-là.

Comment faire ressortir leur singularité en tant que paire, sans qu'elle (se) fasse la paire, ou se redouble?

Dès l'« *Origine de l'œuvre d'art* », il reste un questionnement indispensable sur la « restance picturale » de cet objet qui reste, et ce que cette opération de « restitution » intégrale implique la reconnaissance d'une dette tacite, silencieuse, entre l'artiste et ce qu'il y a (*Es Gibt*), ce que « ça a donné » dans le tableau, dans le cadre parergonal d'un tableau. Ce parergon sollicité chez Kant n'est ni dans l'œuvre (*ergon*), ni en dehors, pas de hors d'œuvre.

Que signifie donc ce désir de l'objet initial, aussi bien que désir initial d'objet ? Et qu'en est-il de la restitution de ce qui lui est dû, quand il a trait, et attrait à la vérité en art ?

[433] Martin Heidegger, Achèvement de la métaphysique et poésie, Paris, éd. Gallimard, 2005, p.146.
[434] Ibid., p. 146.

On peut penser que la fiabilité est la première ou l'ultime condition de possibilité concrète de tout rattachement : du produit à son utilité, à son usage, à son sujet porteur ou porté, à son appartenance en général. Ces rattachements peuvent bien se rattacher à la dite « *Verlässlichkeit* », le sous- bassement, à ce don ou à cet abandon pré-originaire, à LA-MERE, ou de la-mère, ou avec LA-MERE, et cette paysanne confiante qui entend l'appel silencieux, qui lui répond en silence.

Remarquons que ce don ou cet abandon (déréliction) pré-originaire reconduit le rattachement en deçà de toutes les catégories de production, d'échange ou de dette symbolique. Sauf, plus profondément, dans l'appartenance correspondante au discours silencieux de la terre ou de la planète, à ce mariage précontractuel ou pré- contracté avec la terre. La problématique de la mimésis est bien devenue la mise en jeu d'une double mimésis, avec toujours un pas-en-arrière possible de l'une à l'autre, de rattachement ou de détachement noués entre lacets, ou bien sur l'esthétique, ou bien sur la vérité.

Revenant aux chaussures peintes de Van Gogh, l'exemple de l'exemple, bien des interrogations demeurent quant à son identification, sa parité et sa sexuation : « Tableau célèbre », mais il y en a des séries entières de ces chaussures peintes, et au moins six correspondant à la lecture de Heidegger.

Pour ce qui est de la paire de chaussures, on n'est même pas sur qu'il s'agisse bien d'une vraie paire appariée dans son appareillement, dans la mesure où l'un des tableaux en question laisse voir un clou qui manque à une des semelles alors que l'autre demeure invisible. Il y a une asymétrie, une dissymétrie au niveau du sensible.

Quand bien même il n'y aurait qu'une seule chaussure, où serait le mal, sauf à y évoquer le problème du fétichisme (comme phallus de la mère), analysé par Freud en 1927 dans son essai : « *Le Fétichisme* ».

Freud y parle strictement du fétichisme de la chaussure. La généalogie qu'il propose alors du fétiche (comme substitut du phallus de la femme ou de la mère) rend compte du privilège accordé au pied ou à la chaussure. Cette préférence tiendrait au fait que le garçon, dans l'expérience terrifiante qu'il a faite de ce qu'il vit comme la « castration » de la mère, a regardé « d'en bas ». Il aurait, lentement, relevé les yeux depuis le sol.

La chaussure, compromis ou substitut rassurant, serait donc une « forme » de prothèse, mais toujours comme pénis et pénis de la femme, détachable et rattachable. Indirectement, une chaussure pourrait se définir par sa « forme », la forme du pied, dont elle garde la forme. Informée par le pied, elle décrit la surface externe ou l'enveloppe de ce que l'on peut appeler une « forme », en citant Littré, un « morceau de bois qui a la fi-

gure du pied et qui sert à monter un soulier ». Cette forme du pied en bois remplace le pied, comme une prothèse dont le soulier reste toujours informé. Tous ces membres-fantômes vont et viennent, vont plus ou moins bien, ne s'adaptent pas toujours. La « forme » est là quand on détache ses chaussures, qu'on délace ou relace ses lacets.

Par la suite, inexplicablement, Freud écrit dans l'Introduction à la psychanalyse dans le chapitre : « *Le symbolisme dans le rêve* », que le soulier et la pantoufle soient classés parmi les symboles des organes génitaux de la femme. C'est peut-être selon un effet d' « invagination » et de gaine, que la chaussure a tantôt la « forme » convexe du pied (pénis), tantôt la forme concave qui enveloppe le pied (vagin) ?

Dans ses derniers textes, Freud ne parle plus du fétichisme (phallus de la mère), en tant que le pied ou la chaussure remplacent ce qui est censé manquer à cause de sa « forme », mais à cause de sa situation orientée, la syntaxe d'un mouvement vers le haut, depuis le très bas, le plus bas. Et alors, Freud ne désigne pas quelque chose, un tout plus ou moins détachable, par exemple le pied ou la chaussure. Il précise : « ou une partie de ceux-ci », la partie relativement détachable d'un ensemble toujours divisible. Par exemple, le gros orteil, ou la mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Van Gogh, Van Gogh Prométhée, ce qui nous renvoie à la spéculation de Georges Bataille.

En tous cas la chaussure, pour Freud n'est pas plus le phallus que le vagin. Sans doute rappelle-t-il que certains symboles ne peuvent être à la fois masculins ou féminins. Il précise que des objets longs et fermes ne sauraient symboliser des organes génitaux féminins (des armes…), ni les objets creux (boites, coffrets) des organes masculins. Mais c'est pour aussitôt admettre que la symbolisation reste une tendance irrépressible, archaïque, remontant à l'enfance qui ignore la différence des sexes (*Traumdeutung* VI, V) : « Ajoutons que la plupart des symboles de rêve sont bisexuels et peuvent, selon les circonstances, être rapportés aux organes des deux sexes ». Selon les circonstances, c'est à dire aussi selon une syntaxe irréductible à quelque substantialité sémantique ou symbolique. Et cela ne présente pas d'exception pour Van Gogh, qui s'y retrouvera bien.

Cependant, il y a de la castration à l'œuvre, telle qu'on peut la voir dans « *La chaussure rouge* » de René Magritte. C'aurait aussi bien pu être un sabot, et dans ce cas l'appartenance campagnarde aurait acquis de la vraie-semblance. Mais il y a une référence citationnelle à une peinture de Millet : Le semeur de 1881, peint d'après Millet, où il y a bien des sabots, qui se ressemblent beaucoup quant au sexe d'appartenance entre paysan et paysanne, sinon quant à la pointure. Enfin, et c'est à prendre en considération, Heidegger dit que non, concernant le lieu de provenance, et que par ailleurs çà

n'a aucune importance.

Meyer Schapiro déduit de la datation d'un des Van Gogh en 1887 que le peintre s'y trouvait en France, et à la ville, que donc ce n'étaient pas des chaussures campagnardes, mais citadines. Comme si Van Gogh, coutumier de séries entières sur ce thème, n'avait pas pu peindre des souliers de paysan, tout en se trouvant lui-même à la ville, à Arles par exemple en Août 1888. Et son attribution sexuée, sexuelle à du paysan, voire à de la paysanne, peut paraître incompatible avec ce qu'Heidegger dit plus loin contre l'imitation, la copie, la reproduction représentative, contre la valeur d'adéquation ou d'*homoiosis*. Nullement, répond-t-il lui-même :

« Ou bien la proposition selon laquelle l'art est le se-mettre-en-œuvre de la vérité redonnerait-elle vie à une opinion heureusement dépassée selon laquelle l'art serait une imitation ou une copie descriptive du réel ? La réplique du donné exige sans doute la conformité avec l'étant, une prise de mesure réglée sur lui ; adéquation, dit le Moyen-âge, *omoiosis* dit déjà Aristote. Depuis longtemps, la conformité avec l'étant est considérée comme équivalente à l'essence de la vérité. Mais croyons-nous vraiment que ce tableau de Van Gogh copie (*male ob*, dépeigne) une paire de chaussures de paysans donnée (présente, *vorhandenes)*, et que ce soit une œuvre parce qu'il y a réussi ? Voulons-nous dire que le tableau a pris copie du réel et qu'il a transformé celui-ci en produit de la production artistique ? Nullement ».

Cette réponse catégorique excède toute question représentative et même toute vérité « présentative ». Il faut considérer ici le « pas en arrière » d'une vérité d'adéquation vers une vérité de dévoilement (ou de présence dévoilée) qui a une force critique inouïe.

Pour la détaille d'une telle démonstration, il est bon de se reporter à la lecture de l' « *Origine de l'œuvre d'art* », de Martin Heidegger décrivant sa visite à l'exposition van Gogh, en 1930 à Amsterdam, commentée par l'expert en œuvres d'art Meyer Schapiro, émigré, ainsi que Kurt Goldstein, d'Allemagne en 1933. Schapiro, Professeur d'Esthétique à l'Université de Columbia (New York), représente donc le point de vue de la discipline « Esthétique », confrontée au questionnement du philosophe Derrida. L'enjeu en est donc la dé-construction philosophique du discours référentiel, externe ou interne, de la discipline universitaire appelée en France « Esthétique », qui nous permettra de soustraire et d'impurifier l'inesthétique du rapport naïf au référentiel, et à tout référent externe ou extrinsèque qui ne soit parergonal, mordant d'un bord sur l'autre.

Au-delà des exigences de références présentées par Schapiro au nom d'un discours de la vérité, il apparaît une vague d'identification supplémentaire. Supplémentaire car

l'identification est, comme l'attribution appropriative, de structure supplémentaire, ou parergonale. Et supplémentaire parce que cette exigence de rattachement est par définition insatiable, insatisfaite, toujours dans la surenchère. Elle relance, elle en remet chaque fois davantage, jusqu'à la réappropriation téléologique de Van Gogh dans la parousie chrétienne, qui serait la présence pure à l'instant présent, qui se présenterait dans la parole pleine.

Telle qu'elle y fut relue en séance, et rejouée comme fiction par Jacques Derrida, invité par Marie-Rose Logan et Edward Saïd, au Séminaire de *Théorie de la Littérature* de la dite Université, le 16 Octobre 1977, en présence de Meyer Schapiro :

« La première partie de ce polylogue (à n+ 1 voix –féminine)) a été publiée dans le n°3 de la « revue Macula », à l'intérieur d'un ensemble intitulé : Martin Heidegger et les souliers de Van Gogh. J'y prends prétexte d'un essai de Meyer Schapiro publié dans ce même numéro de Macula, sous le titre « *La nature morte comme objet personnel* »[435].

Il s'agit d'une critique acerbe de Heidegger, plus précisément de ce qu'il dit des chaussures de Van Gogh dans « *l'Origine de l'œuvre d'art* ». Le livre de Schapiro chez Gallimard, dédié à la mémoire de Kurt Goldstein, […], a été présenté dans une conférence en1935 et 1936, et parut d'abord en 1968, in « *The reach of mind* : « *Essays in Memory of Kurt Goldstein* »

Ce jeu de miroirs en abyme fit l'objet d'une représentation théâtrale, fictivement, puis ultérieurement mis en scène et « réalisé », mimé avec certaines feintes de rhétorique, dans un dialogue sans sujet, ou plutôt au sujet du « sujet » des chaussures paysannes de Van Gogh.

Vincent Van Gogh aurait signé-là, selon Schapiro, un autoportrait, de pied en cap. Il a illustré sa signature, sujet des chaussures peintes, et si dans cet autoportrait il a dissimulé les pieds, ce ne serait pas pour délaisser des chaussures vides (restantes), mais parce que ces souliers sont le visage de Vincent : le cuir de sa peau vieilli, ridé, chargé d'expérience et de fatigue, sillonné par la vie et surtout très familier (*heimlich*).

Si les souliers hantés sont sans pied, ce ne serait pas pour rester, détachés, plus bas que la plante des pieds mais pour être, plus haut qu'aucun membre, absolument rattachés : l'attache se rattache ici à un autre cou, à un autre col. Il élève jusqu'à la figure, il transfigure. Les chaussures transfigurées sont en lévitation, les auréoles d'elles-mêmes. Ne plus regarder vers le bas, le très-bas (les pieds, les chaussures, le sol, le sous-sol) mais

[435] Jacques Derrida, La vérité en peinture, Paris, éd. Flammarion, 1978, p. 292.

une fois de plus (suivez la paysanne) vers le haut, le Très-Haut, le visage faisant face, la Face. C'est la Parousie, ou bien une projection hallucinatoire.

Mais, à vrai dire, les chaussures sont là en peinture, elles sont là pour (figurer, représenter, remarquer, dé-peindre) la peinture à l'œuvre. Non pas pour être rattachées aux pieds de tel ou tel, dans le tableau ou hors de lui, mais là pour-la-peinture (et vice-versa).

Que disent les chaussures, en vérité ? « Celui-ci (le tableau) a parlé…L'œuvre d'art a donné à savoir ce que la chaussure est en vérité ».

Cette déclaration, ce *Dict (Dichtung*) poétisant traduit la re-marque de la peinture en peinture vers le simulacre, ce qui peut étonner selon l'image perçue de Heidegger. Sa marque ouvre la marche vers cette possibilité de leurre que constitue le jeu de miroirs du monde. Ainsi, à titre d'exemple, l'utilité attendue pour la restitution contractée d'origine pourrait très bien s'orienter vers une économie de l'inutile, une esthétique de l'in-utilitaire surréaliste, des « *ready made* » de Marcel Duchamp, ou autres leurres.

Heidegger n'insiste pas sur ce que chausser le pied nu, c'est le vêtir. Il y a d'autres fonctions pour la chaussure hors du travail utilitaire, comme l'ornement, la parure, le postiche, le travestissement ou l'investiture de parade. On ne peut faire l'économie de comprendre à quoi peut être « utile » l'inutilité, par exemple de souliers vides, plus ou moins desserrés pour la marche, ou hors de marche.

On sait bien, en prenant un autre exemple, que l'utilité ready made des sucres en plomb de Marcel Duchamp ne consiste pas à sucrer avec du sucre, mais à leurrer en surplombant. Et cela, quand bien même son goût personnel ne l'orientait pas vers ce type de recherches.

On dirait que les souliers tiennent un discours sur la peinture, sur le cadre, sur les traits. Ces souliers ventriloques sont une allégorie de la peinture, une figure de détachement figural. Ils disent : nous sommes la peinture en peinture. On pourrait intituler ce tableau : l'origine de la peinture. Il met le tableau en tableau et vous invite à ne pas oublier cela même qu'il vous fait oublier : vous avez sous les yeux de la peinture, et non pas des souliers. La peinture est originellement ce détachement qui perd pied.

Concaténation entrelacée, peut-on dire, mais il y va d'un autre rapport d'entrelacement entre lacets qui ne re-marque ni reproduction ni production transformatrice d'une matière transformée.

Entrelacs entre lacets, rattachés ou détachés, l'œillet de la chaussure se trouve dans le jeu d'une économimésis en lacet des articulations strictes ou desserrées, jouant le jeu

libre d'une structure de la stricte stricture ou / et en voie de desserrement / resserrement des lacets, mais qui baille ou / et s'entrebâille, se lâche ou relâche à l'occasion.

Derrida met en scène la technique d'identification policière utilisée par le grand Professeur d' « Esthétique philosophique », et d'Histoire de la littérature et toutes autres disciplines universitaires très marquées : Meyer Schapiro, avec une naïveté référentielle obstinée, au sujet « de la paire de souliers de paysans peints à la ville par Van Gogh », sur catalogue Raisonné de J. Baart de la Faille n° 255 pour l'Exposition Van Gogh à Amsterdam de Mars 1930 visitée par Heidegger (ce dont il convient dans sa correspondance épistolaire à ce même Schapiro, spécialiste du piège et du mécanisme de la méprise en peinture, qui en fait état).

Son titre aurait été « Vieux souliers aux lacets », selon le Grand Catalogue de l'exposition des Tuileries (1971-1972) (Collection du Musée National Vincent Van Gogh à Amsterdam). Pourquoi Shapiro traduit-il seulement par « *old shoes* », en supprimant abusivement les lacets. N'oublions pas que « lacet » est aussi le nom d'un piège. Le dit catalogue précise que les titres des tableaux ont pu être modifiés. Là où Schapiro affirme péremptoirement et sentencieusement, il convient de suspendre son jugement et de laisser en suspens.

Le dit tableau de référence montre des lacets entourant la signature de Vincent soulignée par lui en rouge. Oui, le peintre y signe son nom, plutôt que l'inverse. Mais inversement, rien ne prouve que les deux souliers soient reliés entre eux, ni qu'ils forment une paire, attachée comme détachée. Il faut laisser à Van Gogh la génialité de son impair.

Cela tout particulièrement dans ce tableau de 1888 qui s'appelle « les souliers », totalement asymétriques (et l'on connait l'intérêt sérieux de Vincent pour le devenir asymétrique de ses oreilles), qui peuvent appartenir à deux paires différentes, et n'avoir jamais constitué « une » paire de souliers appariée, où les deux font la paire.

Le dit tableau « Les souliers » (peints à Arles en Août 1888) ne peut absolument pas passer pour la représentation peinte d'une paire de souliers. Tout ce jeu était agencé par Meyer Shapiro, mais plusieurs hypothèses auraient pu être envisagées utilement, différemment différentes :

1) les deux souliers droits ou les deux souliers gauches peuvent appartenir à deux paires différentes. Elles seraient reconnaissables et ré-appariables.

2) Les deux souliers droits ou gauches sont exactement semblables, ils appartiennent à deux paires séparées l'une de l'autre et d'elles-mêmes qui n'ont entre elles de différence que numérique.

Figure 15 : la paire de souliers, Vincent Van Gogh (1889)

On croirait voir double : deux uniques absolument identiques. Fiction hallucinogène.
3) Deux souliers droits ou gauche qui ne se distinguent que par numéro. Chaque soulier est alors le double parfait de l'autre : jamais la paire n'aura été plus interdite. Le double est d'autant plus ce qu'il est qu'il ne va pas avec son double parfait. Inadaptable à l'autre, à la paire, aux pieds, à la marche. Le disparate ou l'impair qui se répète, c'est qu'il y a toujours une chaussure en plus.

Schapiro est supposé prétendument expert en peinture, alors qu'il ne procède que par approximations douteuses, voire abusives pour étaler son discours référentiel.
On veut se rassurer d'un contrat pré-originaire avec la chose fiable, mais l'appel silencieux qu'on entend à travers la *Verlässlichkeit* ne vient pas de la nature, mais du combat entre de la terre et du monde. Et de son trait, qu'on ne peut comprendre qu'avec le trajet heideggérien : terre, monde et quadriparti, anneau (symbolique) et tour.
La fiabilité-solidité du contrat et de la dette producteur-produit est donnée par les correspondances de la langue elle-même : un être essentiel du produit, nous la nommons la « *Verlässlichkeit* ». La « fiabilité » (ou la « solidité », selon la traduction en français des « *Chemins qui ne mènent nulle part* »), cette nomination, cette donation du nom est aussi un « acte » complexe : il suppose, en sa performance même, une fiabilité, et un sol solide, solidaire de la langue et du discours ; mais il le produit en même temps, il s'y engage.
Schapiro, pourtant auteur d'un ouvrage très spécialisé en Histoire de l'art, ne remarque pas chez Heidegger une critique de la représentation mimétique d'un modèle, et si cette analyse spectrale concernait les chaussures réelles ou les chaussures peintes à savoir :
« Ce tableau de Van Gogh : une paire de grosses chaussures de paysan. L'image ne représente strictement rien. Pourtant, ce qui est là (*da zist*), c'est avec cela qu'on est seul aussitôt, comme si soi-même, un soir d'automne, alors que charbonnent les derniers feux de pommes de terre, on revenait du champ avec sa pioche, fatigué, vers la maison. Qu'est-ce qui est-là étant ? La toile ? Les touches du pinceau ? Les taches de couleur ? ».
Schapiro reproche à Heidegger d'avoir projeté un « lourd pathos de l'originaire et du terrien » sur les chaussures « paysannes de Van Gogh », avec son idéologie favorable à la « révolution nationale » d'Hitler, un certain temps : rurale, terrienne, terreuse et artisanale. Cette idéologie esthétique du national-socialisme avait poussé Schapiro, après Goldstein à quitter l'Allemagne nazie, mais ce malheur ne fournit pas un critère esthétique ou philosophique suffisant.

La réponse de Walter Benjamin aurait été qu'il « faut politiser l'art ». « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* »[436], écrite en 1936, on le remarquera, s'inscrit dans la même problématique d'ensemble que « *L'origine de l'œuvre d'art* », conférence prononcée par Heidegger, le 13 Novembre 1935, sur lequel il sera intéressant de revenir. Il s'agit dans les deux cas d'une affaire de mimésis. Le fil conducteur de Benjamin dans son essai est lui-même hanté par la fin de l'art, l'effondrement de la tradition et de la religion, l'irruption agressive de la modernité (au sens de Baudelaire), ainsi que les conséquences apparemment désastreuses de la technique (c'est-à-dire du principe de reproductibilité infinie, qu'atteste la photographie sous le principe d'échangeabilité générale : le devenir marchandise et le devenir spectacle de la réalité), mais que soutient l'espoir révolutionnaire de la dite politisation de l'art et de la levée d'une autre praxis de type marxiste.

L'opposition, sur ce point, est en effet la plus nette qui soit avec la thématique « révolution conservatrice » à laquelle Heidegger, au fond, ne renoncera jamais. Benjamin répète l'antagonisme ou la bipolarité dans toute œuvre d'art entre les deux « valeurs » du cultuel et de l'exposable : « La réception des œuvres d'arts peut revêtir différents aspects ; deux d'entre eux en forment les pôles : dans l'un, l'accent porte sur la valeur du culte, dans l'autre sur la valeur d'exposition de l'œuvre d'art»[437].
Cette coïncidence remarquable entre les textes de Heidegger et de Benjamin tient à une sorte de lieu commun établi de la critique d'art allemande, au moins depuis Hegel.

Ce qui devient impressionnant, c'est lorsqu'elle organise la définition de la valeur cultuelle. Il s'agit de la fameuse aura, empruntée à une très ancienne contamination sémantique, à ce que Baudelaire avait recueilli à propos d'Edgar Poë : « *L'auréole du poète*».

L'interprétation de Hannah Arendt dans son livre, *Walter Benjamin*[438], et de ses partisans, visant à positionner les adversaires politiques que furent Heidegger et Benjamin dans un même camp philosophique, a subi une dénonciation farouche de la part de Michael Löwy, qui a fait figurer dans son recensement sur le projet de Benjamin, cette note où ce dernier déclare au marxiste Bertold Brecht que son intention, c'est de démolir Heidegger : « Or, Benjamin n'a pas laissé de doutes sur ses sentiments d'hostilité envers l'auteur de *Sein und Zeit*, bien avant qu'il ne manifeste son adhésion au III^{è} Reich : dans une lettre à Scholem du 20 Janvier 1930, il est question de l' « entre-

[436] Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, paru dans « Sur l'art et la photographie », Paris, éd. Carré, 1997.p.31.
[437] Ibid., p.31.
[438] Hannah Arendt, Walter Benjamin : vies politiques, Paris, éd. Gallimard, 1974.

choc de nos deux manières, très différentes, d'envisager l'histoire », et peu après, le 25 Avril, il parle à son ami d'un projet de lecture critique , avec Brecht, visant à « démolir Heidegger »[439] .

Pour Benjamin, trois traits fondamentaux définissent l'aura de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique :

1) Par opposition à l'objet reproductible ou l'œuvre exposable, l'œuvre d'art auratique se caractérise par son unicité, sur quoi se fonde son authenticité : « une chose, dit Benjamin, échappe même à la reproduction la plus parfaite : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art - son existence unique au lieu où elle se trouve »[440]. On croirait lire du Heidegger.

2) L'aura se définit dans sa plus grande généralité, et Benjamin parle souvent d'une aura naturelle, comme le déclare : « l'unique apparition d'un lointain, si proche qu'elle puisse être »[441]. La paradoxie ici à l'œuvre ressemble à s'y méprendre à celle de *l'Entfernung* heideggérienne, de la proximité comme éloignement. Il s'agit dans les deux cas de la *paradoxie* de *l'a-létheia*, du dé-voilement et du dé-célement. Benjamin identifie explicitement l'aura à un voile. Il parle même des « Madones peintes, qui sont voilées presque toutes l'année ».[442]

3) Benjamin dit : « la valeur unique en son genre de l'œuvre d'art « authentique » trouve son fondement dans le rituel où elle eut sa valeur d'usage première et originaire», proposition à laquelle, malgré son lexique fortement marqué, Heidegger n'eût pas manqué de souscrire, de même qu'à celle-ci, dont elle est l'équivalent : « L'unicité de l'œuvre d'art est identique à son inscription dans la continuité de la tradition ».[443]

De là, nous pouvons dégager schématiquement la double thèse de Benjamin. D'une part, l'entrée de l'art dans l'âge moderne de la reproductibilité a signifié la perte de l'aura de l'œuvre d'art comme telle. A savoir l'œuvre d'art en tant que liée, d'un lien essentiel, au religieux : culte, rituel, magie, vénération. Ce fait traduit un affolement de la mimésis en un sens négatif : « dépouiller l'objet de son voile, en en détruisant l'aura c'est la signature d'une perception dans le sens de ce qui est semblable dans le monde est si développé qu'elle réussit au moyen de la reproduction à faire percevoir le sem-

[439] Michael Löwy, Benjamin : avertissement d'incendie, Paris, éd. P.U.F, 2001, p.4.
[440] Ibid., p.21.
[441] Ibid., p.26-27.
[442] Ibid., p27.
[443] Ibid., p.28-29.

blable dans ce qui a lieu une fois»[444].

D'autre part, et plus radicalement, la valeur cultuelle a toujours déjà été entamée par la valeur d'exposition, qui est toujours originaire. Il n'y a jamais d'œuvre auratique à l'état pur. C'est ce qu'on peut déduire clairement de la double note qui figure dans la version dite définitive du texte cité de Benjamin. La première note (note10) s'appuie sur Hegel pour faire remarquer que même l'esthétique idéaliste a reconnu cette difficulté de la bipolarité et de la réception de l'œuvre d'art. Benjamin cite à l'appui un texte de l'Esthétique sur le dépassement du stade de la « vénération des œuvres d'art comme divines » à propos de la fin du développement sur le monde germanique. Bertolt Brecht reprend Benjamin qui lui-même reprend Hegel dans son *Petit organon pour le théâtre* : « Quand on dit que le théâtre est sorti des cérémonies de culte, on ne dit rien d'autre que c'est en sortant qu'il est devenu théâtre ».

Le plus remarquable dans cette page de Hegel, c'est que le seul exemple qui soit donné de cette sortie de l'art hors de l'Eglise, ce soient les « *Madones de Raphaël*».

Objet en leur temps de vénération et de dévotion ; mais œuvres d'art tout de même au sens le plus haut du terme. Hegel dans « l'*Esthétique* », ne cesse de le rappeler : Raphaël n'est pas seulement l'un des rares génies absolument incontestables de l'histoire de l'art –Sophocle, Homère et Shakespeare–, c'est le peintre par excellence –on peut dire le plus grand des artistes plastiques–, et la Madone Sixtine, le sommeil inégalable de la peinture.

D'où la seconde note de Benjamin (note11), où c'est en effet la Madone Sixtine qui vient exemplifier la contamination du cultuel par l'exposable, c'est le même cas de figure inversé que chez Hegel dans cette note 11 de Benjamin : « Il y a par principe une oscillation entre ces deux modes polaires de la réception dans toute œuvre d'art, ainsi par exemple pour la Madone Sixtine »[445].

C'est l'immense mérite de la recherche de Philippe Lacoue-Labarthe sur « la *vraie semblance* »[446], que soit publié en hommage après sa mort un texte inédit de Heidegger qui s'appelle la Madone Sixtine pour préfacer la thèse d'une de ses anciennes élèves Marielene Putscher, historienne de l'art. Heidegger y écrit : « Le portement, en quoi Marie et l'enfant Jésus ont leur essence, rassemble son événement dans le voir de leur regard,

[444] Ibid., p.27-28.
[445] Op.cit.p.32-33.
[446] Philippe Lacoue-Labarthe, La Vraie Semblance, Paris, éd. Galilée, 2008.

ou l'être des deux en leur essence est installé (*gestell*) et d'où il est figure (g*estalt*) »[447]. Comme chez Hegel la figure chrétienne, la *gestalt* de la peinture est toute entière dans le regard. Et plus précisément, pour reprendre les mots de Lacoue-Labarthe : dans « *l'œil ico*nique ».

Gestalt cela signifie « figure » et /ou « stature». Il en dérive la « *stèle* », en un sens moins restrictif que « statue ». L'image est tout simplement *Bild*. Il y a d'abord le *Bild* qui est tout sauf une « image ». *Bild* se traduit mal en français par les dérivés du latin *fingere* : figure, figuration ou configuration, effigie, etc. Heidegger indique pour traduire :

« Le mot *Bild* n'est ici que pour dire : visage, au sens d'un regard jeté d'en face ». *Bild* ne re-présente ou ne reproduit donc rien ; elle ne présente même rien, au sens de *darstellen* (représentation). Le *Bild* serait une *stèle* sans inscription, mais selon laquelle et comme laquelle s'inscrirait **—** c'est le trait ou le tracé, l'incision originaire des conférences de 1936**—**, la vérité de la vérité »[448].

Faut-il supposer que la *Gestalt* soit soustraite au *gé-stell* ? Que quelque chose de l'art (la *techné*) résiste à la technique, que pour tant il (ou elle) autorise ?

Heidegger n'a jamais cessé de le penser, mais de là à affirmer que la *Gestalt* puisse être détachée ou dégagée de la *Darstelleung* de la (re)présentation, de la mimésis, il y a un pas dont Heidegger ne sait pas s'il est franchissable. Sans doute la Madone Sixtine (voir figure 16), cette « *stèle*» unique, par le bais de l'icône de la Vierge à l'Enfant (qui ne reproduit, n'imite, ne copie, ni la Vierge ni l'Enfant, dont seul Saint Luc a pu faire le portrait, selon la légende chrétienne), ne présente-t- elle rien d'autre, dans l'événement de leur regard, que la présentation elle-même, en général, le paraître du paraître dans son retrait même. Mais cela reste une présentation, au moins de quelque chose qui n'était pas là, a surgi et se donne à voir.

La *stèle*, que Heidegger l'accepte ou non, est un « mimême », serait –il le mimême de la seule *mimésis* : soit de l'art d'arracher son secret à la *phusis*, moins pour la décrypter que pour décrypter qu'il y a la « crypte » ou que la *phusis* aime à se crypter.

La stèle selon l'interprétation de Lacoue -labarthe, cette stèle unique serait la mimésis de la mimésis de la mimésis originaire, la *Darstellung* de la *Darstellung* (auquel cas la *Gestalt* serait la vérité du *Ge-stell*, et non l'inverse) ; c'est-à-dire, par un dernier effet de la paradoxie depuis un certain temps « à l'œuvre », littéralement un por-trait : en italien *ritrato*, re-trait (comme dans « retracer»). A la semblance, comme on disait encore à l'époque de la Renaissance, non pas de rien (le né-ant, le non étant, n'« est » pas rien),

[447] Cité Ibid., p.65.
[448] Daniel Payot, La Statue de Heidegger. Art, vérité, souveraineté, Strasbourg, éd. Circé, 1998.

mais de la vérité elle-même.

Lacoue –Labarthe répond donc à la question de la Vraie Semblance, en disant que « c'est la semblance de la vérité elle –même »[449].

L'art, sur un mode soustractif, et non pas supplémentaire, est ce que l'on a appelé son re-trait. La Vraie semblance désigne la mimésis ou mieux encore « la mimésis originaire », puisque l'affirmation « qu'il y ait la nature » en dépend.

La Madone Sixtine, exposée à Dresde depuis 1945, est par conséquent la vraie semblance ; ou par conséquent le re-trait de la théophanie. Portrait sans modèle, imagine-t-on, de la Vierge à l'Enfant. Comme l'écrit Heidegger de sa description de la fenêtre peinte :

« Le site est chaque fois un autel dans une église. Celle-ci appartient au *Bild*, et inversement. A l'événement unique du *Bild* répond nécessairement son isolement dans le site inapparent d'une certaine église parmi tant d'autres. Cette église à son tour, et cela veut dire : chacune, isolée comme elle, fait appel à la fenêtre unique de ce *Bild* unique : c'est elle qui fonde et achève le bâtiment de l'église ».[450]

La découpe, le trait qui dessine le contour de la *Gestalt*, il lui faut la séparation de cette église, de cet autel, de ce *Bild*, chaque fois unique, comme la fenêtre même vient à paraître le paraître dans son retrait, et se présenter la présentation même (le mystère) de l'épithéophanie, il faut bien la délimitation, la découpe. En latin, cela s'appelle un Temple : l'espace, ou le site, le lieu réservé et séparé du sacré. C'est pourquoi la Madone Sixtine n'est ni plus ni moins que le temple de la vérité.

Il ne faut pas exagérer, la valeur de l'exemple de la Madona Sixtine, comme en ce qui concerne le second exemple de peinture citée par Heidegger, lors de l'exposition des souliers de Van Gogh, la portée de l'argument « idéologico- politique », mais reconnaître que sa « projection de délire hallucinatoire », s'il y en a, est motivée par ce support identificatoire de Heidegger aux valeurs de Van Gogh. Il s'agit donc moins d'une projection que d'une « correspondance » idéologique entre eux.

Cette correspondance ne joue pas un rôle aussi négatif que celle qui ajointera sa pensée avec le poète des poètes, Friedrich Hölderlin, et qui s'avérera tirer à conséquence pour Heidegger, nous le verrons.

[449]Philippe Lacoue –Labarthe, la Vraie semblance, Paris, éd. Galilée, 2008, p.68.

[450] Martin Heidegger, préface inédite de la Thèse de : Marielene Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna.Das Werk uns seine Wirkung, Tübingen, Hopfer Verlag, 1955 ;(paru dans Martin Heidegger, Œuvres Complètes, Volume XIII, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1983, p. 69-71).

Figure 16 : La Madone Sixtine de Raphaël (1512 - 1513).

.

Le peintre écrivait à son frère des tirades incendiaires contre les citadins, et louangeait la vie paysanne dont il voulait restituer la vérité en peinture : « Que ce soit une vraie peinture de paysans. Je sais que c'est cela. Par de tels tableaux, ils apprennent quelque chose d'utile ». [451]

Tout au plus peut-on lui reprocher d'avoir choisi un exemple de ce type pour motif, puisque ça lui venait plus spontanément à l'esprit que «les chaussures rouges » de René Magritte (1936), ou antérieurement le « Portrait des époux Arnold » (1434) de Jan Van Eyck, dont on n'est pas sur qu'il les connaissait.

Mais Schapiro veut à tout prix identifier, répertorier et tout ramener à l'identique, avec une méthode d'arraisonnement « scientifique », et l'on sait par ailleurs que pour Heidegger : « La science ne pense pas », rivée à l'étant, et oubliant l'Être, et entretenant l'oubli de cet Oubli de la différence ontico-ontologique.

Il n'est pas faux que le paragraphe « pathétique » de Heidegger sur l'appel silencieux de la terre, consonne et résonne, autre correspondance, avec telle ou telle lettre de Van Gogh. Est-ce vraiment si important pour comprendre l'être en vérité de la peinture peinte ?

Le tableau de Van Gogh est un des exemples de ce qui est là (*da*), de l'étant, de ce qui est, de ce qui est présent, donc là (*da*). Cette structure formelle du « Fort/ da » (Parti / Le voilà, Présent/ absent, apparu/disparu) chez Freud s'agence structurellement fort bien au « *Da* » du « *Dasein* », ou plutôt « *Da-nang* » (Trad. Claude Guest), archi-trace graphique du *Dasein* chez Heidegger, dont on trouve les traits, les traces dans les ornements (*parerga*) des tableaux de Van Gogh, les fonds de tableau.

On appelle ici disparate ce qui ouvre le « fort/da » : de la pointure, le jeu du dis / paraître, à la possibilité du dé-pareillage.

Ce qui reste du coup de Van Gogh, en effet, c'est la génialité de son impair, et le spectre de cet impair. Il y a ainsi des multiplicités de paires qui s'imposent comme dépareillées, comme dans cet autre tableau de Van Gogh (« Trois paires de souliers », dont l'un exhibe, tous fers en l'air, son dessous, une semelle, et l'on ne sait pas arrêter un tel resemelle d'un tableau à l'autre). Rien ne permet d'affirmer que ces souliers appartiennent à Van Gogh, et Schapiro s'avance trop.

Ensuite, il s'attaque non plus à l'appartenance des chaussures à Van Gogh, mais à la

[451] Lettres à son frère Théo. 1883-1885.

présence toute entière de Vincent dans son tableau. Il s'agit maintenant pour Schapiro de mettre de la visagéité, et plus strictement un visage dans ce tableau, et on n'aura plus affaire à un objet personnel, détachable, à un objet qui appartiendrait à Vincent sans se confondre avec lui, fut-ce un membre fantôme. Là, on serait en présence de Van Gogh lui-même.

Le tableau manifesterait la « présence » de l'artiste lui-même dans son autoportrait, non seulement un morceau de lui-même sa propre vie, mais un morceau in-détachable et donc entraînant tout le corps avec lui, une de ces choses inséparables de son corps, et même de son corps debout, érigé : le pas de Van Gogh revenant, passant dans le tableau. Entre le corps de ce passant et les chaussures, entre les pieds et les chaussures, entre les deux souliers eux-mêmes, dans la paire, plus de séparation possible.

Le référent réel du tableau, le modèle qui était si ingénument attribué jusqu'ici à la copie, le voici maintenant généreusement attribué à la copie, le voici maintenant agrandi jusqu'à la totalité du sujet. Le titre du tableau, sa légende : *Hoc est Corpus meum*. Voici, Van Gogh se donne, se donne à voir, fait l'offrande sacrificielle de sa chair en donnant à voir ses souliers. Et Gauguin, cité en conclusion par Shapiro, le confirmera : il a devant lui la « vision du Christ ressuscité », « la vision d'un Jésus prêchant la Bonté et l'humilité ». Il s'agit bien de mettre-là un visage sur (dans) les souliers, le visage du signataire. C'est la Parousie complète, la fusion universelle et la suppression de toute différ*a*nce dans la « chair christique », le Sujet absolu, et par excellence, s'il en est Un. C'est à son nom que revient Van Gogh, celui qu'il a signé rouge sang, corps et âme, entouré presque étranglé par un lacet.

Selon Schapiro, Van Gogh (alias Jésus-Christ) en ses chaussures s'est rendu lui-même. A soi-même. Il faudrait revenir au narcissisme des fantômes, sur ce point, supposé évident par Schapiro: « mon autre Je » est moi-même, est Je, et surtout que son fantôme est Je. Schapiro veut dormir, rassuré, sur ses deux oreilles. Pas Van Gogh, l'homme à l'oreille coupée.

Jacques Derrida introduit ici en supplément, une subdivision à l'infini une démultiplication par excès du « phallus christique », présenté avec la naïveté référentielle de Schapiro, en s'interrogeant sur sa différ*a*nce la plus intime, mettant en question la « mêmeté » du supposé même-Vincent-Van-Gogh, éternel retour de l'identique, et du Même Van Gogh.

Derrida procède à une (dé)construction de cette réappropriation téléologique du sujet-moi, dénoncée comme phallocentrisme, vecteur de la métaphysique du proche, du

propre (propriétaire, approprié, réapproprié, dé-proprié, proximité, prochain), et du sujet présent à soi-même dans *la parole pleine.*

Les termes de cette séquence s'inscrivent en effet dans le cadre de la métaphysique la plus traditionnelle, avec des éléments de théologie chrétienne revendiqués, déterminés comme onto-théo-téléologie. Citons à ce propos « *La vérité en peinture* ». Qu'est-ce-que c'est mon fantôme ? Que dit la locution : « le fantôme de mon autre Je» ? [452]

Mon autre Je, est-ce moi-même ou un autre Je ? Un autre qui dis-Je ? Ou un moi-même qui n'est lui-même que divisé par le fantôme de son double ?

La porte est ouverte à une schizanalyse pour ce moi clivé, cet ego cogito pour un moi-même fêlé par la ligne pure du temps, à chaque instant:

Si je dis : ces souliers sont le fantôme de Van Gogh, de l'autre Je fantomatique de Van Gogh, l'oscillation du génitif traduit à elle seule le malaise, l'*Unheimlichkeit* de la chose : le fantôme de Van Gogh comme celui qu'il est, ou comme celui qu'il a en lui ou devant lui et qui le hante, un autre donc. Et cetera, composition en abyme, *circulus vitiosus.*

On se souviendra ici des sentences hautement poétiques de Heidegger :

« L'être, ce n'est ni Dieu, ni le fondement du monde. L'être est plus éloigné de tout étant et cependant plus près de l'homme que chaque étant, que ce soit un rocher, un animal, une œuvre d'art, une machine, que ce soit un ange ou Dieu. L'être est ce qu'il y a de plus proche. Cette proximité toutefois reste pour l'homme ce qu'il y a de plus lointain. L'homme s'en tient toujours, et d'abord, et seulement, à l'étant. Mais plus proche que le plus proche, et en même temps le plus lointain pour la pensée habituelle que son plus lointain, est la proximité elle-même: la vérité de l'Être ».

Et c'est à ce moment là de sa stratégie de rapprochement des souliers du sujet, et du sujet des souliers, sur le propos du « penser poétiser », que Schapiro semble rejoindre Heidegger.

Ce tableau dit la vérité de l'Être en tant qu'être Van Gogh, tout autant que d'un devenir-Van Gogh. La déconstruction de la Discipline universitaire dite Esthétique, dérivée de la philosophie la plus traditionnelle, incarnée par l'expert Meyer Schapiro, de par Heidegger/ Derrida est arrivée à ce point critique avec « la parole épaississante du poète », où la philosophie relèverait l'esthétique, et se réconcilierait en fin, à la Face de Van Gogh, grâce à sa visagéité.

Cette démarche correspond au chœur des mystiques soufis derviches -tourneurs qui

[452] Jacques Derrida, La Vérité en peinture, Paris, éd. Flammarion, 1978, p. 426.

processionnent, et qui n'aspirent à rien d'autre que la fusion, l'infusion de la mort mystique avec /et en Dieu, où toutes différences s'abolissent dans le « *fanâ* », Union transformante d'essence à essence avec Allah, *Ahad* ! '*Ahad* !, comme soupira Hallâj pour la dernière fois...

L'analyse spectrale de ces images peintes par un artiste fictionne en son *dict* la vérité en un certain sens, mais également « double » la vérité, comme une doublure et un doubleur, tout simplement.

Il reste la restance picturale, matériau insensible et « inesthétique » d'un objet esthétique (*aisthéton*), comme on parle de la souffrance d'un membre amputé qui manque, à moins que ce ne fut l'Homme à l'oreille coupée délibérément, Vincent en personne.

C'est bien ce que prouve en effet cette phrase citée par Heidegger : « Mes souliers m'affectaient comme le fantôme de mon autre Je, une partie vivante de mon propre moi », notée par le poétiser de Knut Hamsun, que Schapiro épingle dans le livre de Heidegger, lequel avait déjà évoqué Hamsun dans l' « *Introduction à la métaphysique* ». Hamsun est présenté comme poète qui s'ouvre à la pensée du néant, qui « reste toujours insolite ». Ou le fantomatique, qui décolle l'être de l'étant, est un non étant qui est-là sans être-là comme étant présent, ce rapport a une certaine connivence avec la hantise : L'*Unheimlichkeit* est la condition de la question de l'Être, de son itinérance, en tant qu'elle ne passe par rien.

Dans « *Zein und Zeist* », l'expérience qui rapporte la présence à l'absence est dite *unheimliche*, spectrale. Cette « inquiétante étrangeté » est donc bien extatique et possessive d'horizon, fondatrice d'un monde. La citation de Hamsun par Heidegger fait mention d'un « Trou, qui n'est même pas un trou », plutôt une béance originaire. Trou non esthétique non sensible et non ressenti comme manque d'objet. Le « trou » marque, marche, ouvre le marché vers le lieu de l'inesthétique ? Passe, Impair et manque. On ne peut que parier sur la paire pour éviter l'éternel retour de l'impair.

Le spectral de l'analyse défie la distinction entre les chaussures peintes et les chaussures réelles. Elles ne font pas la paire, d'autant plus que le simulacre du même y atteindrait une perfection hallucinante.

Le rapport de hantise qui travaille le dépareillé (et donc la paire) est irréductible au miméto/logisme simple qui règne dans la philosophie ou dans la théorie « esthétique » de la peinture, à toutes ses oppositions, à toutes ses paires de catégories. Car une paire marche toujours, et s'imagine toujours avec des oppositions symétriques, harmonieuses, complémentaires, dialectiques, avec un jeu réglé d'identités et de différences.

On se rappelle « La chose », où il est précisé dans l'indétermination que : « Le monde

est en tant qu'il joue ce jeu. Ceci veut dire : le jeu du monde ne peut être, ni expliqué par quelque chose d'autre, ni appréhendé dans son fond par quelque chose d'autre […] Ce qu'on ne peut, dans le jeu du monde, expliquer, ni fonder réside en ceci que causes, fondements et choses de ce genre demeurent inadéquats au jeu du monde, et tombent en dessous. La volonté humaine d'expliquer ne pénètre aucunement dans le Simple de la simplicité du jeu du monde »[453].

L'Esthétique classique ne peut ignorer tous les « mimêmes » de la *mimésis* originaire, et les catégories binaires de la sensibilité esthétique, qu'on retrouve dans toutes les recherches dites « esthétiques » des critiques d'art dits « *esthètes* » et des prétendus experts en peintures esthétisants.

On se figure bien, dans l'art des images, ce que représente l'éternel retour du Même, inquiétant démembrement fantomatique, de celui qui n'est même pas « mon » double, mais le sien.

Il ne faut donc rien « rendre », ni restituer en peinture, mais seulement parier et remettre en jeu l'Être (*Estre* ou *Aître*), dans : « *Achèvement de la métaphysique et philosophie* », Note sur la traduction: « Le mot foyer traduit ici *Wesen*. Dans la pensée de Heidegger ne désigne pas l' « essence », au sens traditionnel… ; mais le lieu d'un développement qui est lui-même son propre lieu. *Wesen* est d'abord un verbe qui signifie être, séjourner, durer, avoir lieu. Il faut donc entendre par foyer le sens où se concentre en lui tout ce qui est essentiel à ce dont il est le foyer (de déploiement). Traduisant ainsi, nous pensons bien sur à la traduction proposée par Claude Guest : « *aître*, qui est l'ancien nom de « *âtre* », foyer, là où est entretenu le feu grâce auquel la maison prend vie »[454].

Dans ce principe d'ouverture qu'est l'Être en tant qu'Aître, c'est comme poète guetteur, exception secrète agissante, comme mise en réserve de la pensée perdue, et non plus comme dans l'imagerie du poète Guide, que, selon Alain Badiou, le poète est le protecteur, dans la langue, d'une ouverture oubliée, et la sentinelle messianique d'une Passion du réel qui a caractérisé le 20 ème siècle.

Il est, comme le dit Heidegger, le « *gardien de l'Ouvert* »[455]. Le poète, ignoré, monte la garde contre l'égarement. Nous sommes bien toujours dans l'obsession du réel, puisque le poète garantit que la langue conserve le pouvoir de le nommer. Telle est son « action restreinte », qui reste une très haute fonction, comme l'estime Alain Badiou.[456]

---

[453] Martin Heidegger, Essais et conférences, Paris, éd. Gallimard, 1958, p. 214.
[454] Martin Heidegger, Achèvement de la métaphysique et philosophie, Gallimard, Paris, 2005, trad. Adeline Froidecourt avec les remerciements de François Fédier, p. 9.
[455] Martin Heidegger, Approches de Hölderlin, Paris, éd. Gallimard, 1979.
[456] Alain Badiou, Le siècle, Paris, éd, Du Seuil, 2005, p. 37.

Heidegger a pris la décision de l'indécidabilité en pariant sur le *Dict* poèmatisant l'unique souci de son poétiser. Il y établit que « la vérité de l'essence est l'essence de la vérité »[457].

Nietzsche fait prophétiquement un diagnostic du nihilisme extrêmement détaillé, assigné à la généalogie des affects négatifs (culpabilité, ressentiment, etc.); mais dans le même temps, il y a la certitude volontariste du Grand Midi, qui ne soutient aucun rapport de résultat, ou de relève dialectique, avec la domination du nihilisme, qui doit cependant être surmonté ou annihilé activement par un esprit supérieur à l'homme de l'humanisme bestial, le dernier homme ou le surhomme affirmant « la Pensée des Pensées », qui éclate d'un grand rire dionysiaque au Grand Midi, efface son nom sur la plage avec une oubliance active, et part sans se retourner vers la Fête cruelle. L'art affirme qu'au point même d'un impossible-à-sentir se tient, ressentie dans l'effet sensible de l'œuvre, l'idée.

[457]Martin Heidegger, Questions IV, Paris, éd. Gallimard, 1976, p. 134.

2) **L'harmonie du penser- poétiser**

Heidegger pense que la poésie est fondation de l'*Estre* par la parole, ainsi que la coappartenance du penser et du poétiser dans le langage, qui est le séjour de l'être « L'achèvement de la métaphysique signe la nécessité du rapport entre pensée et poésie. Ce rapport est essentiel : il implique que pensée et poétiser n'ont de teneur qu'en se rapportant l'un à l'autre »[458]. « *Estre* » du Poéin grec, fabriquer, pour tirer la vérité de cette coappartenance par la puissance du logos Héraclitéen, avec recueillement :
« Mais qu'en serait-il si nous allions chercher poésie et pensée là où elles nous rencontrent dans la singulière nécessité du rapport qu'elles entretiennent historiquement l'une avec l'autre, à savoir auprès de Nietzsche qui est poète en tant que penseur, et auprès de Hölderlin qui est penseur en tant que poète »[459].

Le poète poétisant est une passerelle entre l'achèvement de la métaphysique et son dépassement : achèvement nomade de l'écriture poétique fragmentaire, ou bien dépassement vers l'ontologie. Heidegger oscille entre ces deux voies praticables de la fin de la métaphysique. Nietzsche s'est engagé plus résolument vers la première voie, vers l'oubliance active du fragment avec son style pluriel qui se veut inesthétique, et s'avance dans le séjour qui n'a pas de nom, lui- apatride depuis le commencement.
On sait comment, à la fin de *Zarathoustra*[460], au moment du Signe, Nietzsche distingue, dans la plus grande proximité, dans une étrange ressemblance et une ultime complicité, à la veille de la dernière séparation, du Grand Midi, l'homme supérieur et le surhomme. Le premier est abandonné à sa détresse avec un dernier mouvement de pitié. Le dernier des hommes -qui n'est pas le dernier homme - s'éveille et part, sans se retourner sur ce qu'il laisse derrière lui. Il brule son texte et efface les traces de ses pas. Son rire alors éclatera vers un retour qui n'aura pas la forme de la répétition métaphysique de l'humanisme ni sans doute davantage, « au-delà de la métaphysique », celle du mémorial ou de la « garde du sens de l'être », celle de la maison et de la vérité de l'être. Il dansera, hors de la maison, cette *aktive Vergeszlichkeit,* cette oubliance active et cette fête cruelle dont traite la *Généalogie de la morale*.
Doit-on entendre Nietzsche, avec Heidegger, comme le dernier des métaphysiciens ?

[458] Martin Heidegger, Achèvement de la métaphysique et poésie, Bibliothèque de Philosophie, Trad. Adeline Froidecourt, Gallimard, Paris, 2005, p. 9. Et p15.
[459] Ibid., p. 109.
[460] Friedrich Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne, Trad. Maurice de Gandillac, Paris. Collection Folio-essais, 2003.

Doit-on, au contraire, entendre la question de la vérité de l'être comme le dernier sursaut ou « ressaut » (comme écrit Paul Valery) ensommeillé de l'homme supérieur ? Doit-on entendre la veille comme la garde montée auprès de la maison ou comme l'éveil au jour qui vient, à la veille duquel nous sommes ?

Ceux qui tentent d'enfermer Nietzsche dans le platonisme en retournement peuvent naturellement faire valoir que celui-ci reste tributaire de la subjugation de l'Être et de la Vérité (*aléthéia*) par la valeur prééminente et proéminente du Bon. Ainsi, on peut parfaitement respecter Jean Beaufret[461] qui exprime lumineusement le point de vue de Heidegger dans Nietzsche II, lorsqu'il écrit : « Par la mise au premier plan du Bon et la subjugation agathoïde(belle) de la vérité, Platon rompt brutalement avec la pensée qui fut celle d'Héraclite ou de Parménide, qui n'étaient peut-être pas de mauvais sujets »[462]. Mais la référence au Bon n'était pas pour eux essentielle au vrai, qui se suffisait à lui-même, sans avoir besoin d'être garanti de plus haut.

L'Agathe ? C'est dire ce en vertu de quoi l'en-permanence qui ne cesse de se-comporter identiquement s'empare de l'être pour *l'eidétiser,* de telle sorte que le reste ne soit plus que « le regard venimeux du ressentiment », non pas sans doute un pur néant, mais ce qu'il ne faut à aucun prix prendre pour de l'Être.
Sur l'Agathe et la question lapidaire de la Pierre Noire, qui nous a intéressé, nous ne pouvons que remarquer chez Heidegger parlant de Nietzsche cette comparaison qu'il en énonce avec un « Diamant noir » : « les deux paroles elles-mêmes insolites dont l'unité secrète porte l'œuvre de Nietzsche à son éclat de Diamant Noir : la volonté de puissance comme essence la plus intime de l'être et l'éternel retour comme transfiguration de l'existence »[463]. Il y a rémanence chez Nietzsche d'un double dédoublement, double destin de l'être : le dédoublement métaphysique de l'étant dans son être comme essence et comme existence ; et le dédoublement onto-théo-logique de la métaphysique elle-même, Celui-ci n'apparaissant que dans son rapport avec le premier sans toutefois se confondre avec lui. L'imitation de l'un ou l'autre conditionne le passage de la mimésis à la répétition de l'un de ces deux gestes, pris l'un dans l'autre d'un nouveau tour de cette mimésis.

Dans leurs mondes des dissonances, que ce fut Hölderlin, le « poète des poètes », Antonin Artaud, ou Knut Hamsun, poète en éveil qu'aimait citer Heidegger au sujet de

[461] Jean Beaufret, Dialogues avec Heidegger, Philosophie moderne, t.2, Paris, éd. Minuit, 1973, p.197.
[462] Martin Heidegger, Nietzsche II, Loc. cit p. 233.
[463] Ibid., p.224

Van Gogh, dans son *Dict* poétisant, qui dit mieux (que le poète) ? : « Il est ici assis entre mes deux oreilles et il entend le véritable vide. Tout à fait comique, une fantasmagorie. On ne peut que secouer la tête en signe d'abandon » ; Ou aussi bien Antonin Artaud, qui écrivit «*Van Gogh, le suicidé de la société* », qui dit mieux que le poète ?

Artaud pense écouter la peinture avec une « sensation d'occulte étrangeté. Non, il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de van Gogh, pas de drame, pas de sujet et je dirai même pas d'objet, car le motif lui-même qu'est-ce que c'est ? [...] Sinon quelque chose comme l'ombre de fer du motet d'inénarrable musique antique, comme le leitmotiv d'un thème désespéré de son propre sujet. C'est de la nature nue et pure vue, telle qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près »[464].

Pour ne pas conclure sur une « esthétique » de Martin Heidegger, dans la mesure où pour lui la fonction d'ouverture sur l'Aître du Dict. poétique débordait le cadre de l'esthétique. La parole épaississante du poète consiste à présenter et à (se) représenter l'origine de l'œuvre d'art, plus précisément présenter la représentation, et finalement représenter la représentation comme telle, ou devenir le représentant de la représentation. Ce fut au reste explicitement le propos de peintres iconoclastes comme Casimir Malevitch, selon Emmanuel Martineau : Carré noir sur fond noir, et aussi par excellence : « Carré blanc sur fond blanc ».

Ce qui est en jeu dans la poéticité du langage de cet artiste-là, Hölderlin, qui est « le poète du poète », autrement traduit « le poète des poètes », Heidegger le définit comme jeu des images, ouvert sur l'être des étants qu'il nomme avec sa parole: « Dans une lettre de Janvier 1799, adressée à sa mère, Hölderlin désigne cette occupation qui consiste à poèmatiser comme l'« occupation la plus innocente de toutes » (III, 377) Comment est-elle « la plus innocente » ? Elle se manifeste sous la forme discrète du JEU. Sans entrave, elle invente son monde d'images et reste absorbée dans le cadre de ce qu'elle a imaginé.

« Ce jeu du poète pensant échappe par là au sérieux de la décision, laquelle engage toujours d'une façon ou d'une autre»[465] « Innocence », la plus « innocente » d'Hölderlin, est-ce si sur ? Surtout s'il s'agit de l'agencement collectif d'énonciation Hölderlin / Heidegger sous le régime nazi !

Sur lui-même, en 1800, rien à dire sur son drame, et son sacrifice poétique. Mais Heidegger semble l'utiliser (manipuler comme alibi du nazisme au siècle suivant) parce que

[464]Antonin Artaud, Van Gogh, le suicidé de la société, Paris, éd. Gallimard, Œuvres complètes t.3
[465]Martin Heidegger, Approche de Hölderlin, tard, Henry Corbin, Gallimard, Paris, 1962, Edition augmentée 1973, p.44.

l'Hitlérisme a besoins de Héros de l'aurore, de ce type, Wagner inclus avec le Ring (l'anneau du Rhin), le *Walhalla*, *Wotan* et *Parsifal*. Tout cela est plus qu'équivoque, et n'a de valeur que pour symptôme de cette crise des temps nationalistes.

Il n'en demeure pas moins que les cinq leitmotive dégagés par Henry Corbin dans « *Hölderlin et l'essence de la Poésie* »[466] peuvent être appréciés pour eux-mêmes dans leur éclat romantique :

Proposition 1 : « cette occupation la plus innocente de toutes ».

Proposition 2 : « C'est pourquoi le plus dangereux de tous les biens le Langage, a été donné à l'homme/…Pour qu'il témoigne ce qu'il est »

Il commente ainsi : « Mais comment le langage est-il le « bien le plus dangereux » ? Il est le danger de tous les dangers, parce que c'est lui qui commence par créer la possibilité d'un danger. Le danger est une menace de l'être par quelque étant.

Or, ce n'est qu'en vertu du langage que l'homme se trouve exposé en général à un révélé, qui en tant qu'étant l'assiège et l'enflamme dans son être-là (dans son *Da-sein*), et en tant que non -étant l'abuse et le désabuse. C'est le langage qui crée d'abord le domaine révélé où menace et erreur pèsent sur l'être ; c'est lui qui crée ainsi la possibilité de la perte de l'être, c'est-à-dire le danger »

Proposition 3 : « L'Homme a expérimenté beaucoup.

« Des Célestes nommé beaucoup,

« Depuis que nous sommes en Dialogue,

« Et que nous pouvons ouïr les uns des autres »

Proposition 4 : « Mais ce qui demeure les poètes le fondent ».

Proposition 5 : « *Riche* en mérites, c'est poétiquement pourtant /Que l'homme habite sur cette terre »[467]

Ainsi, « *A la source du Danube* », où Hölderlin affirme la fonction fondamentale du *dict*. poématisant, assortissant la nature à la *Phusis* des grecs antiques :

« Nous te nommons, contraints par le sacré, te nommons

« Nature ! Et à neuf comme de l'onde

« Sort de toi tout ce qui est né des dieux ».

Le plus important, ici, c'est que le poète a aussitôt rayé ces vers, et Helingrath l'indique en remarquant que désormais le nom Nature ne suffit plus à Hölderlin. Ce recul de l'origine va nommer le lever du jour de lumière qui se fait dans l'éclaircie présente en

[466] Heidegger, Martin. Hölderlin et l'essence de la poésie, dans Qu'est-ce que la métaphysique? Traduit de l'allemand par Henry Corbin. Paris, NRF/Gallimard, 1951.
[467] Martin Heidegger, Approche de Hölderlin, tard, Henry Corbin, Gallimard, Paris, 1962, Edition augmentée 1973, p. 42.

tout. Ailleurs, nous verrons ce même recul de l'origine, le même retrait et un ressaut à l'œuvre, en renonçant à la Grèce pour les Indes.

Cependant, à la fin de « *Comme un jour de fête* », Heidegger conclut avec la plus grande équivoque, en sacralisant l'ère de la langue allemande sous le couvert d'Hölderlin : « La parole de Hölderlin dit le Sacré et nomme ainsi l'unique aire du temps de la résolution initiale qui décide de l'ordonnance essentielle de l'histoire future des dieux et des humains. Cette parole, encore in- entendue, est en réserve dans la langue occidentale des allemands »[468].

Quitte parfois à recréer ou récupérer les poètes sacrifiés au Chaos sacré et au tumulte sauvage des armes dans des hymnes au nouvel esprit régnant, comme Nietzsche falsifié (et jusqu'à imiter son écriture) par sa sœur Elizabeth, épouse de Forster, propagandiste raciste notoire.

Certes, il faut reconnaitre que les cours de Heidegger sur Nietzsche s'efforcent de critiquer la falsification nazie, notamment en ce qui concernerait un « biologisme naturaliste et raciste » de Nietzsche affirmé par les idéologues officiels Krieck et Rosenberg, mais sa critique du régime nationaliste reste uni-dimensionnelle et minime.

Tout autant que ses rétractations ultérieures, qui se sont avérées souvent pusillanimes, étant entendu qu'Heidegger ne pouvait pas se tromper, ou d'une bonne foi douteuse, du genre de cette déclaration de 1946 :

«Je croyais que Hitler, après avoir pris en 1933 la responsabilité de l'ensemble du peuple, oserait se dégager du parti et de sa doctrine et que le tout se rencontrerait sur le terrain d'une rénovation et d'un rassemblement en vue d'une responsabilité de l'occident. Cette conviction était une erreur que j'ai reconnue à partir des événements du 30 Juin 1934 (La nuit des Longs couteaux, l'assassinat de Röhm et la dispersion des S.A, dont il se sentait plus proche que des S.S)»[469].

D'où sa position de gardien des dogmes fondamentaux nazis, face à la démission des politiques : « J'avais raison, mais c'est le mouvement nazi qui s'est altéré en renonçant à son radicalisme ; Hitler a trahi ses ambitions initiales. J'ai démissionné du Rectorat », et, on se souvient de son Discours du Rectorat, même si Derrida[470] en éclaire bien ce qui relève de l'esprit, enflammé en flammes, et le fait que pour la première fois, il avait enlevé les guillemets du mot « *Geis*t », l'esprit en flamme. On notera ici que le soin onto-typographique de Lacoue-Labarthe est pleinement justifié à propos de tels guillemets.

[468] Loc. cit, p.98.
[469] Jacques Derrida, Psyché, Paris, éd. Galilée, 1987.
[470] Jacques Derrida, De L'Esprit. Heidegger et la question, Paris, éd. Galilée, 1987.

Et le fait qu'il a su recouvrir le contenu hitlérien en le « maîtrisant » à l'intérieur des cadres de sa pensée. Il avait démissionné du Rectorat aussi du fait que le niveau universitaire était trop bas, qu'on n'avait pas su entendre le message d'Hölderlin et que le peuple allemand n'avait pas su répondre à son appel comme il en avait le devoir et la dette historiale, et cela, par le manque de radicalité du Führer.

Il dénonçait comme beaucoup les personnalités excessives et trop voyantes du Reich :

« Sur *Streicher*, inutile de perdre un mot : le *Stürmer* n'était rien d'autre que de la « pornographie » ». Pourquoi Hitler ne se libérait-il pas de ce sinistre individu ? (En 1936, selon son élève et baby-sitter K. Lôwith, « *Ma vie en Allemagne avant et après 1933* ». On remarquera qu'Heidegger n'était pas obligé de faire toute confiance à Loëwith, se sachant surveillé comme tant d'autres en ces temps-là. Même Himmler et sans doute Hitler l'étaient bien.

En privé, Heidegger avait avoué avoir commis « la plus grosse bêtise de sa vie », dans la circonstance précise de son engagement politique de 1933 et 1934, mais je croyais que « le national socialisme était la juste voie pour l'Allemagne », C'était dans l'esprit de l'époque, mais on aurait pu espérer plus de vigilance de ce Maître que fut Heidegger, sans être en droit de l'exiger, Il donnait son avis sur les faiblesses d'Hitler, et la démission des intellectuels et des élites :« Tout aurait été bien pis si ne s'étaient engagés quelques hommes de savoir…Si ces messieurs « cultivés (*Gebildete*) » ne s'étaient pas jugés trop raffinés pour s'engager, il en aurait été bien autrement, mais je dus me tenir là tout seul ».

Ce n'était pas certaine affèterie qui nous avait fait introduire le problème de l'Image / imagination / imaginal / imaginaire par la lecture de certains textes montrant une génialité de Heidegger suivi de Jacques Derrida et de quelques autres comme Lacouelabarthe, Jean-Luc Nancy, Beaufret, autour de l'esthétique et du schématisme transcendantal chez Kant.

Cette thématique regroupe et unifie la Pensée-Heidegger/ Henry Corbin/ Ibn Arabî/La pensée des Orientaux-Christian Jambet, sur les thèmes du masque mortuaire de Pascal, l'origine de l'œuvre d'art, les effets pervers de la bonne ou mauvaise mimésis. Il est vrai que la question de l'image, de l'esthétique et des arts s'en trouve éclaircie.

Mais nous avions ajouté que l'imagination se présentait dans un espace de jeu (dé) limité par une structure et un certain cadre (problématique du parergon). Il s'agissait bien d'un jeu des différences, différance, différend, *différen*$\frac{t}{c}$*iation*.

Cette anticipation de la différence interne, oscillant de la différenciation à la différentia-

tion, nous la retrouvons à l'intérieur même des recherches de ce Martin Heidegger, qui nous avait permis de dépasser tant de contradictions de l'onto-théo téléologie, et qui finit lui-même par ne pas sortir de l'impasse du « séjour » historique ou / et historial, auquel il s'empêtre dans une impuissance pratique historique, qui affecte ses découvertes dans l'ordre de la théorie. Cette aporie n'a pu être levée complètement ni par Heidegger, ni par ses différents commentateurs ou traducteurs.

Il revient à Henry Corbin le mérite d'avoir pointé la difficulté, et levé l'objet en question, concernant le poète des poètes, Hölderlin, dès 1936, par sa traduction d'une différance de mots entre l'historique et l' « historial ». C'est à la fois son mérite et son ouverture, elle-même à la fois historique et en un sens « historial » d'avoir marqué cette différence-là, indiquant vers quelles contradictions la pensée de Heidegger sur la poésie allait achopper avec l'exemple des exemples, qui fut aussi un mauvais exemple après coup : Hölderlin.

Corbin a reporté la contradiction intime de Heidegger sur la philosophie de « l'Imagination absolue » qu'il a rencontrée chez Ibn Arabî et la philosophie chi'ite iranienne. La contradiction portait sur l'historique / historial, et l'Iran médiéval ne souffrait pas d'un tel décalage entre sa préhistoire multiple et sa contemporanéité, ainsi que Jambet et Corbin le démontrèrent en insistant beaucoup sur le caractère de « transhistoricité » de la pensée orientale qui définit bien les philosophies de l'Islam iranien.

Il se peut bien que l'ambiguïté historique ait fait retour avec, « ou / et » par la Révolution Islamique menée par l'Ayatollah Khomeiny, dès le début ou après coup. En dehors de ces spécialistes, des penseurs considérables se laissèrent tomber dans le piège de cette séduction d'une grande Guerre. Il y aurait eu une Guerre de l'Esprit, de type nouveau, nietzschéenne au sens où celui-ci en avait entrevu la possibilité, portant sur les grandes Idées philosophiques. Michel Foucault a ainsi vécu le risque de répéter l'oubli de l'histoire, celle qui vous mord la nuque, « Oubli », en un sens différent (de la différence ontico-ontologique) qu'avait re-connu Heidegger.

Son aporie est aussi la notre, et aucun de ses interprètes les mieux inspirés n'a réussi à dépasser (*aufhebung*) cette contradiction à vif, cette faille intérieure, qui fait que la pensée Heidegger n'est plus vraiment dans Heidegger. Heidegger n'est plus dans Heidegger. Heidegger n'est pas, ou n'est plus Heidegger.

Heidegger = non-Heidegger, est très différent de la pensée-Heidegger. Il a accompli sa propre dé-construction en tant que « Heidegger », en prouvant qu'on ne pouvait pas s'appuyer sur lui comme un « sol », solide et solidaire, ni une référence absolue, dans la mesure où les tenants de la pensée heideggérienne n'ont pas réussi à dépasser un

certain parti pris, pour « et / ou » contre, ne résistant plus au système de la traduction, autrement que dans une optique partielle, partiale et parcellaire.

Fort heureusement, il se trouve aussi Mallarmé pour ceux qui trouveraient qu'Hölderlin et ce qui en ressort des écrits heideggériens, soient trop datés, équivoques et symptomalisés par le climat et le séjour de l'époque hitlérienne, quand Heidegger et le régime nazi s'y intéressaient, sans pour autant débrouiller le point litigieux de son « propre séjour ».

Ce point politique demeure très contesté et ambigu presque quarante ans après la mort de Martin Heidegger, on ne cesse d'en débattre avec une violence inouïe. Cette diabolisation/sanctification, de bonne ou de mauvaise foi, prouve bien que d'autres points de ses recherches sont advenus sans contestation philosophique chez celui qu'on lit encore avec passions.

On connait le pardon de Jacques Derrida : « étant entendu qu'on ne peut pardonner que l'impardonnable »[471]. Derrida a bien suivi le tournant « *De l'Esprit* », Esprit en flammes de la lettre adressée par Heidegger en novembre 1945 au Rectorat de l'Académie de l'Université Albert Ludwig, monstrueux et gesticulé en uniforme de S.A. Son revirement concernant la question fondamentale de la question (nazisme) s'y marque par le retrait des guillemets du mot « *Geis*t » par *Geist* « L'esprit en flamme, du Génie enflammé de la langue allemande ». Or, dans « *Être et Temps* », en 1927, il prescrivait d'écrire des mots renvoyant à une métaphysique idéaliste de l'Esprit ou du « spiritual », sans y mettre des guillemets : « *Geist* », « *Geistig* », « *Geislingen* ».

Le *Geist* est flamme et cendres. Il écrit *Geis*t pour éviter qu'on ne confonde avec pneuma ou spirites, ce qui laisse entendre que le *Geist* germanique ne s'entend plus dans la Grèce des philosophes que dans les Evangiles. Donc Derrida écrit tout de même son pardon à la famille Heidegger.

Mais par contre Emmanuel Levinas confirme son refus de pardonner (« pardonner à beaucoup d'allemands, mais pas à Heidegger à cause de sa maîtrise (il est le Maître), de sa perspicacité et de son savoir », (1967).

Il y eut l'éloge assez universitaire de son élève révolutionnaire Herbert Marcuse :

« C'est de lui que je dois pour une bonne part d'avoir appris ce que c'est réellement et précisément que la pensée »[472]. Avec Marcuse, on peut reconnaitre à Heidegger une conception critique de l'éco-fascisme et de la techno-bureaucratie planétaire sous le couvert de l'essence de la technique, et une certaine conscience écologique, dans la version

[471]Jacques Derrida, Psyché : inventions de l'autre. : 2, Paris, éd. Galilée, 2003, p.39.
[472] Herbert Marcuse, Garros, mars 1976.

« poète et paysan », par exemple à propos des barrages sur le Rhin, et même à propos de l'industrie agro-alimentaire dans son rapport aux camps d'extermination

qui a pu choquer Blanchot et Lacoue-Labarthe, particulièrement, dans sa « *Lettre sur l'humanisme* » : « L'agriculture est maintenant une industrie alimentaire motorisée : quant à son essence, la même chose que la fabrication des cadavres dans les chambres à gaz et les camps d'extermination la même chose que les blocus et la réduction de pays à la famine, la même chose que la fabrication des bombes à l'hydrogène »[473].

Cette phrase a été jugée scandaleuse, au motif qu'elle ne retient de l'Extermination (jugée par Levinas comme une césure absolue), qu'un usage conforme à son essence de la Technique, et qu'elle ne mentionne pas le nom et le sort des juifs de l'Est. Certains se sont indignés qu'il milite dans une lettre à Marcuse contre le sort des Allemands de l'Est du fait de leur invasion par les Alliés, puis les Soviétiques, et qu'il lui déclare dans cette lettre dont l'original fut perdu : « Qu'on remplace le mot « juifs » par « allemands de l'est » et cela fera le compte ».

Cela posait effectivement problème, et une telle position n'excluait pas un engagement en faveur des Juifs de l'Est, des Polonais, maintenant qu'on connait l'ampleur des crimes de la période soviétique, particulièrement dans la période stalinienne, dont les faux-frais des dirigeants ont rendu illisible la vérité du marxisme révolutionnaire dans l'histoire pour longtemps, mais on peut se demander pourquoi un traitement différent à l'égard des uns et des autres, et comment cette tête philosophique avait pu manifester alors une pensée aussi unilatérale et unidimensionnelle.

On connait l'anathème de Théodor W. Adorno qui déclare : « La philosophie de Heidegger est fasciste dans ses composantes les plus intimes »[474]. Adorno considère que la constellation langagière et l'oubli de l'histoire ont pour résultat l'élimination des deux termes générateurs de toute pensée critique : la négation et la médiation. La constellation elle-même renvoie à une logique du « supplément » (concept repris par Derrida) : « Ce que la philosophie veut, ce qu'elle a en propre, et pourquoi la présentation lui est essentielle, exige que ces mots disent PLUS que ce que chacun dit. C'est ce qu'exploite la technique du jargon… Un supplément que les mots du jargon fournissent à ce qu'ils signifient » [475]

Il y eut l'argumentaire plus nuancé et dialectique de Jean-Paul Sartre (« Heidegger a

[473] Martin Heidegger, Lettre sur l'humanisme, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1977.
[474] Théodor W. Adorno, Le jargon de l'authenticité, Paris, éd. Payot, 1987.
[475] Ibid., p.13.

été philosophe avant d'être nazi. Son adhésion à l'hitlérisme s'explique par la peur, l'arrivisme peut-être, surement le conformisme. Ce n'est pas beau, j'en conviens ; seulement cela suffit à infirmer votre beau raisonnement : « Heidegger, dites vous, est membre du parti national socialiste, donc sa philosophie doit être nazie » ; ce n'est pas cela : Heidegger n'a pas de caractère voilà la vérité ; oserez vous en conclure que sa philosophie est une apologie de la lâcheté ? Ne saviez vous pas qu'il arrive aux hommes de n'être pas à la hauteur de leurs œuvres ? Et condamnez-vous le Contrat social parce que Rousseau a exposé ses enfants ? (Journal Communiste Action de Décembre 1944, où il répond à l'accusation de nazisme présentée par Kanapa et surtout par Georg Lukacs).

Notons que Sartre n'a pas tort de faire allusion au carriérisme, puisqu'Heidegger a signé la mise à la retraite de son vieux maître Husserl, et s'est bien mal comporté avec son collègue juif Eugen Fink, mais inversement il a aimé et aidé son étudiante, la philosophe juive allemande, Hannah Arendt. Sartre, en 1953, rend visite à Heidegger, et reprend la discussion dans « *La critique de la raison dialectique* » :

« Heidegger n'avait jamais été activiste au moins autant qu'il s'est exprimé dans les ouvrages philosophiques. Le mot même, pour vague qu'il soit, témoigne de l'incompréhension du marxiste à l'égard des autres pensées. Oui, Lukacs a les instruments pour comprendre Heidegger, mais il ne comprendra pas, car il faudrait le lire, et saisir le sens des phrases l'une après l'autre. Et cela, il n'est plus un seul marxiste, à ma connaissance, qui soit capable de le faire »[476].

L'anecdote suivante mérite d'être rapportée, concernant l'importance d'Henry Corbin pour Sartre : « D'après ce qu'il rapporte dans son journal de 1940, ce n'est qu'en 1939 qu'il aurait commencé à étudier sérieusement Heidegger ;Il attribue cet intérêt à la publication en 1938 de la traduction par Corbin de Qu'est-ce-que c'est que la métaphysique ?, mais, comme il le note, cette traduction n'était pas fortuite, elle était le résultat d'un mouvement intellectuel, dont il était lui-même partie prenante : « La publication de « *Qu'est ce que la métaphysique ?* » est un événement historique que j'ai partiellement contribué à produire »[477].

Sartre reconnaît là que son intérêt pour Heidegger peut être compris, non comme la convergence de deux grands esprits, mais comme participant à un processus collectif complexe[478].

Il y eut les positions critiques « ou / et » polémiques de Victor Farias, lui repro-

[476] Jean Paul Sartre, critique de la raison dialectique, Paris, éd. Gallimard, 1960, p. 34.
[477] Jean Paul Sartre, Les carnets de la drôle de guerre, Paris, éd. Gallimard, 1995, pp.227-228
[478] Cité dans la Revue « Contretemps », numéro quinze, Janvier 2006, Article de Ian H.Birshall : Prolégomènes aux controverses sur Heidegger, page 150.

chant son « adhésion sans bornes », au nazisme, avec des opinions politiques très influencées par le théologien réactionnaire et antisémite du Xème siècle : Abraham A. Santa Clara à qui Heidegger rend hommage en 1964, mais avec une certaine *mauvaise foi* sans diffuser ses positions politiques, sans doute pour éviter une propagande de ses thèses antisémites, jugées abusive sans doute, par cet « antisémite de l'intelligence », comme il l'écrit à son épouse Elfride.

Pierre Bourdieu résume sociologiquement ce tour de passe idéologique qui ressemble bien aux tourniquets de la mauvaise foi et de la mauvaise conscience :« C'est peut-être parce qu'il n'a jamais vraiment su ce qu'il disait que Heidegger a pu dire, sans avoir à le dire vraiment, ce qu'il a dit. Et c'est peut-être pour la même raison qu'il a refusé de s'expliquer sur son engagement nazi car c'eût été s'avouer que la pensée essentielle n'avait jamais pensé l'essentiel, c'est-à-dire l'impensé social qui s'exprime à travers elle »[479].

Georg Lukacs, penseur marxiste considérable et même majeur sur certains points, l'a condamné dans « *La destruction de la raison* », même si c'est du « mauvais » Lukacs, pour son apologie de l'irrationnel, et ce livre s'en prend directement à Nietzsche et à Heidegger (lui qui a vécu aussi certaines ambiguïtés historiques depuis ses écrits de jeunesse défendant la théorie marxiste de l'aliénation chez Hegel et le jeune Marx, et aussi Rosa Luxemburg sur le rôle de l'avant garde prolétarienne, et la spontanéité de la grève de masse avec génialité: « *Histoire et conscience de classe* » (1917) à l'époque où il siégeait dans un ministère du gouvernement révolutionnaire de Béla Kun, et son « Lénine », jusqu'à son reniement semi obligé en faveur du stalinisme, à l'époque de la pendaison d' Imre Nagy, lors de l'intervention soviétique de 1956 en Hongrie).

On peut penser que son « *Ontologie de l'Être social* », aurait pu avantageusement être lue et discutée par Heidegger, ce qui lui aurait évité de proclamer l'essence dépolitisée de la technique, réduction excessive du Vingtième siècle. Lui qui parlait, même dans sa « *Théorie du Roman* », de la « vermine trotskiste », était-il bien le mieux placé pour reprocher à Heidegger ses compromissions, même si sa cause était meilleure ?

Et il faut évoquer aussi Emmanuel Faye[480], après quelques publications en réserve du fonds Heidegger, dont l'interprétation a été contestée par François Fédier, après Jean-Pierre Faye[481], où il défend bien Nietzsche et Lou Salomé des griefs adressés sur la pa-

[479]Pierre Bourdieu, Ontologie politique de Heidegger, Paris, éd. Minuit, 1988.
[480] Emmanuel Faye, L'introduction du nazisme en philosophie, Garnier/Flammarion, 2007.
[481] Jean- Pierre Faye, Les langages totalitaire : Critique de l'économie narrative, Hermann, 1972, et plus spécifiquement : « Le piège, la philosophie heideggérienne et le nazisme », Balland, 1994, qui est par ailleurs l'auteur d'un livre intéressant sur Nietzsche en vie, et Lou Salomé.

ternité du nazisme, alors qu'il déverse des imprécations hargneuses avec une violence inouïe contre Heidegger, qualifié de « *Führer du Führer* »,(« Sa Profession de Foi, sa Bekenntnis, « en Adolph Hitler et en l'Etat national-socialiste » quand il était Recteur de Fribourg, y est repris, trente ans après, dans « *La frontière. Sarajevo dansl'Archipel* »[482], dans un procès d'intention sur la mauvaise foi et le machiavélisme crypté du philosophe, dont il est tout de même difficile de sonder les reins et le cœur « c'est un nazi qui a camouflé cyniquement, intentionnellement sa position politique nazie derrière des fleurs de rhétorique académique : quand il écrit *Volkisch* (populaire), il faut traduire par « *aryen* »).

On ne s'étendra pas sur les silences réservés de Foucault durant 25 ans (sauf lorsqu'il déclare dans son dernier entretien : « Tout mon devenir philosophique a été déterminé par la lecture de Heidegger ») ; ni non plus sur la position de Gilles Deleuze (sauf dans son « *Foucault* »,[483]où il parle d'une « confrontation nécessaire de Foucault avec Heidegger ». Derrida en témoigne, dans « *Psyché* »).

Ainsi que le plus grand silence qui se retourne contre lui, l'exténuation silencieuse du grand poète et finale de la poésie pensante du « *temps des poètes* », Paul Celan, poète suicidé en Juillet 1970 (« *Tübingen, janvier* »,puis « *Todtnauberg* », 2 Août 1967, traduits par André Du Bouchet, Martine Broda, et retraduits admirablement par Philippe Lacoue-Labarthe, à qui nous renvoyons dans la Revue « *Alea* », Christian Bourgeois éditeur, 1984-5, p.70 et 73 –non reproduit ailleurs intégralement).Il faut préciser que Paul Celan (Anczel), né en (1920-mort en 1970) s'y connaissait en frontières, né à Czernowicz,, de parents juifs allemands, en Bucovine, successivement annexée par l'URSS en 1940, occupée par les Allemands, puis les Roumains en 1941, et reconquise par les Soviétiques en 1943. Il était de langue allemande, qui était aussi la langue de l'autre de cette mort venue d'Allemagne, ainsi que le disait Adorno. Dans l'après-« Shoah », il vécut à Paris comme traducteur, notamment à l'Ecole Normale Supérieure :

« Tübingen, janvier
« Sous un flot d'éloquence
« Aveuglés, les yeux.
« Leur « une
« Énigme est le

[482] Jean-Pierre Faye, La frontière : Sarajevo dans l'Archipel, Paris, éd. Actes Sud, 1995, p.63, et p. 133sq.
[483] Gilles Deleuze, Foucault, Paris, éd. Minuit, 2004, p. 121sq.

« Pur jailli », leur
« Mémoire de
« Tours Hölderlin nageant, tournoyées
« De mouettes.
« Visites de menuisiers submergés sous
« ces paroles qui plongent :
« viendrait
« viendrait un homme,
« viendrait un homme au monde, aujourd'hui, avec
« la barbe de lumière des
« patriarches : il n'aurait,
« parlerait-il de ce
« temps, il
« n'aurait
« qu'à bégayer, bégayer
« sans cesse »
(« Pallaksh. Pallaksh »)

« Tübingen, janvier » ne raconte rien, mais cela dit silencieusement avec un bégaiement infini, sans verbe ni ponctuation d'un point :

« Si un homme, un homme juif, Sage ou juste, « avec la barbe de lumière des / Patriarches, voulait aujourd'hui, comme Hölderlin le fit en son temps, voulait proférer sur l'époque, il serait condamné à bredouiller, à la manière des « clochards métaphysiques » de Beckett, il sombrerait dans l'aphasie de l'idiome pur.

Plus exactement, il lui suffirait, à un tel homme, pour dire l'époque, de bredouiller : l'époque est au bredouillement, où le bégaiement est le seul langage de l'époque. Fin du sens. Ce message est la traduction d'une expérience, la traversée d'un danger. Expérience, puisque ce dont jaillit le poème, ici la mémoire d'un éblouissement et donc la mémoire d'un pur vertige. Visite en mémoire de çà, qui est aussi la forme nulle du non événement pur.

Par la suite, nous verrons que le vrai propos de « Todnautberg », en 1967, ce n'est pas Auschwitz principalement, mais la langue qui a permis d'énoncer le mot « Auschwitz », le non-sens de tout sens. Silence sans sens. On peut penser que le silence d'Heidegger avec qui il n'a jamais cessé de dialoguer seul, devant l'extermination des juifs de l'Est, baptisée « Shoah », et qui refusait de demander un certain pardon, un simple mot, l'a conduit au désespoir, et l'a rendu très malade, a pu contribuer à son suicide.

La poésie de Celan, poésie de la déception de la poésie et de l'exténuation du sens, ne peut se comprendre que comme un dialogue avec la pensée de Heidegger, surtout avec ce qui de cette pensée était dialogue avec la pensée d'Hölderlin. Ce vertige au bord du *pathos* hölderlinien est tout autant vertige devant son amplification et aggravation par Heidegger, devant cette croyance où Heidegger demeura toujours en dépit de tout.

Heidegger, avec sobriété, non seulement en un accueil possible par l'Allemagne et le monde, de la parole encore « en réserve » de Hölderlin, puisque les Allemands ont toujours une dette envers lui, mais aussi en la possible venue du dieu que cette parole annonçait ou prophétisait.

La rencontre est aussi ce qui peut interdire le dialogue ou le briser. Celan voulait réagir au « recroquevillement » de Hölderlin, lui aussi réduit au silence par le « pathos sacré ».

Philippe Lacoue-Labarthe accabla Heidegger, en tant qu' « Archi-fasciste »[484], sur le plan du « national-esthétisme ». Son souci principal était bien de « sauvegarder l'image » (*Bildt*) de son déclin.

Quelquefois, il nous est venu à l'idée que Heidegger est en deux sens le penseur « du » national-socialisme, au sens d'un double génitif : à la fois pour le nazisme, mais aussi pour penser avec plus de forces ce qu'est le sens profond et l'essence du nazisme, et mieux le combattre. C'est sans doute aussi vrai que l'inverse.

Mais on ne peut juger des opinions politiques de Heidegger qu'à partir de ce maillon faible de sa pensée, et qui se trouve surdéterminée dans ses théories sur l'art, et beaucoup moins à propos de Van Gogh que de Hölderlin, le poète des poètes allemands, et surtout de Heidegger lui-même, qui manipule injustement ce républicain fervent au nom de mythes pro- nationalistes à effets de prédication théologico-politique avec des effets impératifs correspondant à un « IL Faut », mythèmes et mythologies à propos desquels Hölderlin n'avait jamais témoigné la moindre complicité, même s'il y faisait allusion.

Hölderlin est le symptôme politique majeur de la pensée de Martin Heidegger. C'est pourquoi nous nous étendons sur ce diagnostic de « national-esthétisme », essentiel pour notre pensée d'ensemble sur l'esthétique et sa (dé)construction post-platonicienne. On doit admettre que si le nazisme n'était pas à proprement parler une philosophie, ce fut bien une esthétique, qui elle-même relève de la philosophie, de l'histoire de la métaphysique et de son déclin platonicien.

En effet, il y a impuissance chez Heidegger à penser les arts, car la proposition du sé-

[484] Philippe Lacoué-Labarthe, La Poésie comme expérience, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1986, p. 93.

jour- l'habitat- est constamment contrariée par la domination de la technique.
Le séjour germanique se manifeste sous l'alibi du séjour patriotique, dans la volonté de domination technique. Heidegger s'est avéré impuissant à résoudre le désaccord entre la paix du séjour et la dévastation de la domination (la guerre). Menacé par la domination, Heidegger a été débordé par ce problème, il faut bien en convenir, sans s'y éterniser dans le ressassement ou le ragot.
Alain Badiou déclare en ce sens avec une certaine ironie : « « Or, de ce totalitarisme spéculatif, il faut bien reconnaître que l'engagement national -socialiste de Heidegger fut un des aboutissements .Que fit en effet Heidegger, sinon présumer que la « décision résolue » du peuple allemand, incarnée par les nazis, était transitive à sa pensée de professeur herméneute ? »[485]

On peut déplorer tout de même que les œuvres complètes de Heidegger ne soient encore publiées que pour un quart, car cela peut laisser croire à une censure, et surtout qu'il y aurait des éléments graves à cacher (autres que d'un respect des convenances familiales, bien datée de son époque, ce qui n'est pas un crime : Elfride et son fils légitime Hermann Heidegger reconnaissant publiquement le 3 Juillet 2005 qu'il est le fils naturel du médecin Friedel Caser[486], les amours de part et d'autre à la manière du couple Sartre / Beauvoir, avec Hannah Arendt, petites escarmouches entre catholiques et protestants avec sa belle famille, le fait qu'il admirait la « volonté de puissance » de Trotski, et que « Trotski fait paraître chaque semaine en Allemagne un petit cahier, pour faire paraître ses positions et analyses »,ce qu'il ne pourra donc nier).

On trouve aussi certaines confidences, d'un rare cynisme tactique, mais intéressantes sur le long terme, dans sa correspondance avec Elfride : Négocier la création entre banalité et boursouflure, inventer en faisant flèche de tout bois Hölderlin, Parménide et Héraclite, Humboldt- « Camoufler » même l'omniprésence de la langue. Le titre, « *Le principe de raison* », est choisi en guise de « camouflage », de manière à ce que la thématique de la « langue » ne fasse pas tout de suite sensation. Ce qui confirme notre propos sur sa manière d'instrumentaliser le discours des autres, notamment Hölderlin.
On peut déplorer tout cela, chez celui qu'Alain Badiou définit équitablement ainsi, faisant la part des choses :
« Heidegger est certainement un grand philosophe, qui a été aussi, et en même temps,

[485] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989, p. 9.
[486] Martin Heidegger, Ma chère petite âme, Lettres à sa femme Elfride, 1915-1970, pour la traduction française et le texte de Barbara Cassin et d'Alain Badiou, Paris, éd. Seuil, 2007, p.487.

un nazi très ordinaire. C'est comme ça. Il faut que la philosophie s'en débrouille !
Nous sommes ici aux lisières dialectiques, qu'on peut dire existentielles, de la grandeur de pensée et de la petitesse de conviction, de la capacité créatrice à dimensions universelles et de la particularité bornée d'un professeur de province »[487].

A titre d'exemple de poète plus exemplaire, il semble que Stéphane Mallarmé, et sans doute aussi René Char ou Georg Trakl, à défaut de Paul Celan, auraient aussi bien fait l'affaire qu'Hölderlin, qui fut aussi un mauvais exemple, du point de vue historique. Il faudrait peut-être traduire « historial », selon la traduction d'Henry Corbin en 1936/38, qu'Heidegger a fait éditer en 1938 en supprimant et en expurgeant à chaque occurrence ce qu'il avait prononcé dans ses cours de 1934, dont cette nouvelle édition allait être publiée, et expurgée ce qu'il avait écrit auparavant comme par exemple le signifié : « Les Allemands », avec la plus grande mauvaise foi, en reprenant ce que suggère Lacoue-Labarthe, et aussi Maurice Blanchot[488], dont la suspicion sur ce point paraît assez compréhensible.
Mallarmé, lui qui écrivait dans un souci essentiel de l'ontologie « *en creusant le vers* », lui qui cherchait à remonter jusqu'au suicide d'Igitur, après une véritable (im)- purification de la Nuit, vers la « *vision horrible d'une œuvre pure* ».
Dans sa lettre à Vielé-Griffin du 8 août 1891, il déclarait « ce mot même, c'est « C'est », tout le mystère est là ». Qu'en est-il de l'Être, si l'on dit que « quelque chose comme les Lettres existe » ?
Lui, poète de l'idéalité écrite du concept, que Jean Hyppolite nommait inversement et justement un « Matérialisme de l'Idée » : « La rose, l'absente de tout bouquet ». Ce qui vaut bien Angélus Silésius : « La rose est sans pourquoi, fleurit quand elle fleurit, sans souci d'elle-même ni désir d'être vue ». Mallarmé disait cette déréliction ontologique à sa façon : « Calme bloc ici-bas,
« Chu d'un désastre obscur ».

Maurice Blanchot a esquissé plusieurs fois ce rapprochement d'Hölderlin et de Mallarmé, en reprenant des thèmes familiers :
« Tout cela aurait pu être dit à propos d'Hölderlin, qui pourtant le précède d'un siècle, et en qui le poème est essentiellement poème du poème. (Comme a dit à peu près Heidegger) : Poète du poète, poète en qui se fait chant la possibilité, l'impossibilité de

[487] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989, p. 12.
[488] Maurice Blanchot, Ecrits politiques, Paris, éd. Sheer, 2003, p171.

chanter, et tel est Hölderlin »[489].

Il y a aussi, à propos de l'inspiration, du manque d'inspiration poétique, ce parallèle « Hölderlin, lorsqu'il éprouve le temps poétique comme le temps de la détresse, fait l'épreuve de cette condition, celle où les dieux manquent, mais où le défaut de Dieu nous aide. Mallarmé qu'a tourmenté l'état de sécheresse et qui s'y est enfermé par décision héroïque, a aussi reconnu que cette privation n'exprimait pas une simple défaillance personnelle, ne signifiait pas la privation de l'œuvre, mais annonçait la rencontre de l'œuvre, l'intimité menaçante de cette rencontre ».[490]

Le retournement catégorique d'Hölderlin est intéressant, puisqu'il revient vers les hommes, après avoir recherché le séjour des dieux. Il faut noter cependant que Blanchot a révisé la position élogieuse présentée dans une page de « *L'attente l'oubli* », publiée en hommage à Martin Heidegger pour son 70ème anniversaire, sur la question pointue d'Hölderlin avec Heidegger, dans sa lettre à Catherine David en date du 10 novembre 1987, parue dans le Nouvel Observateur de 1988 pour une enquête sur « *Heidegger et le nazisme* » :

« C'est dans le silence de Heidegger sur l'extermination qu'est sa faute irréparable […] Oui, le même langage sacré, peut-être un peu plus grossier, un peu plus emphatique, mais qui désormais se fera entendre dans les commentaires sur Hölderlin et altèrera ceux-ci, mais pour d'autres raisons encore ».[491] Il interroge et commente cette phrase d'Heidegger à Karl Löwith en 1936 :

« C'est mon concept de l'historicité « et / ou » historialité (Geschicht-lichkeit), il y aurait une difficulté importante de traduction), (ou peut-on parler plus simplement de l'historicité) qui a été le fondement de l'engagement philosophique et politique

On peut supposer que, selon le maniement de la langue qui lui est propre, l'historialité ni l'historicité ne renvoient pas à la simple succession du temps, mais c'est une réponse à un appel du destin, et selon qu'on répond ou non à cet appel, on contribue ou non à un radical changement d'époque »[492].

Certes, Hölderlin doit aussi bénéficier de l'ambigüité, à tout lecteur qui évite le réductionnisme. D'une part, il écrit : « Il le demeure, si ceux qui ont leur souci dans la Patrie » deviennent les Soucieux d'une manière essentielle. Alors, il y a alliance avec le poète. Alors il y a le retour. Et ce retour est l'avenir de l'être historial des Allemands.

Ils sont le peuple du Poème et de la Pensée. Car maintenant, il faut d'abord qu'il y ait des hommes qui soient penseurs, afin que la parole du poète soit perceptible. La pensée

[489] Maurice Blanchot, Le livre à venir, Paris, éd. Gallimard, 1957, P.240 et 247.
[490] Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Paris, éd. Idées/Gallimard, 1955, p. 235.
[491] Maurice Blanchot, Ecrits politiques, Paris, Editions Léo Sheer, 2003, p.162-163.
[492] Ibid., p. 171.

du Soucieux seule est, dans la mesure où elle tient en mémoire le poème du secret de la proximité essentielle, le Mémorial aux Poètes »[493].

Mais il ne faut pas y voir trop vite, à gros traits, un retour de la *Wehrmacht* depuis Stalingrad, avec un hommage aux morts de la Patrie dans un Mémorial solennel, dont le poète aurait eu le pressentiment.

Et avant même d'y penser, on peut espérer pour lui que soit vérifié à son sujet ce qu'il pensait du danger imminent : « Mais, là ou il y a un danger, Là aussi / croît ce qui sauve ». Heidegger pense-t-il à lui-même lorsqu'il écrit dans *L'expérience de la Pensée*, en 1947 : « Qui pense grandement, il lui faut se tromper grandement » ?

Car, d'un autre coté, Hölderlin sait bien qu'il y a deux séjours distincts auxquels faire retour. Qui sont les autres, à qui est dit l'abrupt : Non » ? L'œuvre, qui s'achève ainsi, porte la dédicace « Aux proches ». Pourquoi reste-t-il à dire aux gens du pays, qui de tout temps sont au pays, encore « le retour au pays »?

Ils semblent encore être de la parenté, mais ils ne sont pas encore de sa parenté proprement dite à lui, le poète. Mais, supposé que ceux qui sont nommés à la fin, les « autres », soient ceux qui d'abord doivent devenir la « Parenté » des poètes, pourquoi alors le poète les exclurait-il du souci de l'Aède ? »[494] .

Ce séjour n'est pas plus un retour nationaliste que chez Platon le Monde des Idées n'est réellement Athènes : « Retour est la marche qui revient vers la proximité à l'origine ». La Terre natale, essentiellement natale (*Heimskunft,* qui n'est pas *Heimkehr*), c'est plutôt l'éclaircie de l'Être que sa Souabe natale et le Neckar. On sait également qu'Hypérion a détesté l'absence de sens du sacré chez les Allemands, et la destruction militaire de Mitra en Grèce, donc une réticence au militarisme.

En sens contraire, François Fédier, exécuteur testamentaire de Heidegger et traducteur de « *Terre et ciel de Hölderlin* »,[495] précise bien le dict. du poète des poètes, en sa faveur, commentant la lettre datable de Novembre 1802 adressée à Nurtingen à l'ami Böhlendorff :

« Note 1 : Beaucoup d'entre vous savent comment cette lettre, et, en même temps, la lettre écrite un an plus tôt au même ami avant le voyage au Sud de la France, sont citées toutes deux lorsqu'on expose le sens du virage occidental » de Hölderlin, ce que certainement il médite lui-même (ayant sûrement autre chose en vue) sous le nom de « retournement natal » (*vaterlandische.Umkher*, exactement, retournement patriotique »)

[493] Martin Heidegger, Approche de Hölderlin, loc .cit, p. 36.
[494] Ibid., p. 35.
[495] Loc.cit, p. 205.

Ces mots de Hölderlin, « natal » et « patriotique », « national », nous devons assurément les entendre en suivant le sens de sa pensée : c'est-à-dire que nous devons détacher ces mots de nos représentations communes et étroites. *Das Vaterlandische* (le Natal) veut dire le rapport du pays au père, qui est le dieu suprême ; c'est cette appartenance génératrice de vie où l'homme se tient dans la mesure où il a un « destin ».

De même, le national, cela veut dire le pays de la naissance (*nasci, natura*), tel qu'il détermine, en tant que commencement initial, tout ce qui demeure :

« ….le plus en effet

« A pouvoir la naissance,

« Et l'éclair qui vient

« A la rencontre du nouveau-né ». Le « sol natal » en question, c'est la Grèce, et la tendresse des grecs antiques : « La popularité des grecs est tendresse, tout comme notre popularité est la sobriété ». Tous deux, l'Athlétique (le Belliqueux héroïque) et la force de réflexion sont les manières en elles-mêmes unies de porter au rayonnement la beauté. L'homme qui apparaît poétiquement porte tout ce qui apparaît, terre et ciel et le sacré, il le porte à l'évidence stable pour elle-même, qui sauvegarde tout ; il le porte, dans la figure de l'œuvre, à une sûre stature. « Maintenir tout debout et pour soi-même », ce qui veut dire instituer.

Ce « sol natal est avant tout la nature. Nous devons la penser avec Hölderlin comme cela qui est au dessus des dieux et des hommes, mais dont les hommes pourtant ont quelque pouvoir, malgré tout d'endurer le règne. Il faut remarquer que le poème Grèce est signé du nom italien de Scardanelli. Et puis recul de l'origine pour le poète, puisque l'Antique Grèce d'Héraclite, depuis Socrate/Platon, le couple théorique décadent, ne veille plus sur les valeurs dont elle avait la Garde.

Sa pensée de l'errance planétaire a aussi invoqué comme l'Etranger la Garonne, les Indes et le Caucase, plus que le Neckar des Hespérides, et il a chaque fois expérimenté un pas en arrière, un recul de l'origine, un danger intime, grave ou mortel.

Les Dieux se sont éloignés des hommes, et c'est dans une proximité de plus en plus lointaine que le sol natal des poètes s'abrite à une profondeur ou une « Hauteur » abyssale pour celui dont la mission est de les nommer, mais qui ouvre la voie à une double pensée idéologique « à raz du sol ». Le « sol » en question est une internationale à venir, pour tous les poètes, mais une dure réalité pour ceux qui ne disposent pas de la Garde de l'Ouvert. Il a tenté de penser l'impensé du national-socialisme, ce qu'il a lui-même appelé, en 1935, « la grandeur et la vérité interne du Mouvement ». Mais il faut bien voir que l'impensé du national-socialisme est peut-être demeuré l'impensé de Heidegger lui-même, comme nous l'avons entrevu à propos de la lecture de Van Gogh par Meyer

Schapiro. Il existe un sol qui dépasse la pensée, qui est l'impensé, et un sol prosaïque appelé « espace vital », *Anschluss*, colonialisme.

Ceci n'excuse pas cela, soit le contexte de guerre où l'a convoqué Heidegger, qui y a été lui-même convoqué, et n'a pas dit non, mais oui plutôt deux fois qu'une.

Il y a finalement toujours une double lecture, une double traduction pour les vers d'Hölderlin, du fait de Martin Heidegger devenu idéologue.

A titre d'exemple d'une lecture mesquine, à raz du sol : que penserait-on aujourd'hui d'un poème déclarant à la suite : Il est en proie à la patrie/ L'esprit aime la colonie, …et l'oubli vaillant / Mais va maintenant, va et salue la belle Garonne :

Cela pourrait présenter des relents colonialistes, n'est-il pas ?

« Aux jours de fête
« Les femmes de ces lieux, les femmes brunes vont
« Sur le sol soyeux
« Au temps de mars
« Quand la nuit est égale au jour
« Et sur les lents sentiers passent lourds
« De rêves d'or
« Les souffles berceurs »

C'est pourtant ce qu'écrit Heidegger commentant et paraphrasant « *Souvenir* » d'Hölderlin dans la perspective d'hyper esthétisation et de re-mythologisation que Lacoue-Labarthe dénonce comme le « national esthétisme »[496], Un lecteur profane et mauvais esprit imaginerait-il autre chose qu'une affiche de propagande pour s'engager dans la Légion étrangère ?, ou le plan d'occupation de la zone Sud par la Wehrmacht jusqu'à Marseille et Bordeaux ? C'est peut-être primaire et regrettable, mais sans doute pas complément faux, et cela fut tenté avec succès par Adorno dans sa remarquable étude sur Hölderlin à rebrousse-poil de Heidegger [497]; et bien sur dans cette œuvre très polémique, au premier niveau comme au dernier, qu'est « *Jargon de l'authenticité* »[498]. C'aurait pu être pire en rentrant dans les détails, à raz du sol et non plus à haute altitude sophistiquée, puisqu'il joue trop souvent sur ses deux niveaux de lecture (apologie du pillage, et des violences à l'égard des femmes brunes de ces lieux, dont l'allusion pouvait déplaire aux blondes allemandes, dont « *Le chant des allemands* » dit bien :

« Aux femmes allemandes rendez grâce
« Elles nous ont conservé l'amitié des Images de nos dieux »

[496]Philippe Lacoue-Labarthe, Le mythe nazi, avec Jean-Luc Nancy, Paris, Editions de l'Aube, 1991.
[497]Théodor W. Adorno, Parataxes : in Notes sur la littérature, Flammarion, Paris, 1984 ; aussi publié dans Hymnes d'Hölderlin.
[498] Théodor W.Adorno, De l'idéologie allemande, Paris, éd. Payot, 1989.

On voudra bien excuser notre trivialité esquissée, ou bien y voir ce que Marcuse appelait la « désublimation répressive » dans « *Eros et civilisation* » et « *L'homme unidimensionnel* ». Mais cela valait la peine d'en « toucher » deux mots, arguant de notre droit à l'involontaire et à l'indécision du jugement de goût, à ce « prosaïsme » du « *dictamen* » (comme Benjamin traduit la poésie, *Dichtung*), prosaïsme dont se réclame Walter Benjamin dans ses recherches sur le romantisme à Iéna, et que dénie Heidegger qui déclare vouloir réduire tout « écho prosaïque ».

Benjamin spécifie bien ce « saintement sobre » du dernier Hölderlin en comparant deux poèmes « : « *Courage de poète* », œuvre de jeunesse, et « *Timidité* », de sa dernière période: « C'est le noyau poétique de l'une et l'autre versions- non dans leur identité, qui n'existe pas, mais dans leur « comparativité » qui doit être comparé. Les deux poèmes sont liés dans leur noyau poétique, c'est-à-dire dans une certaine attitude face au monde. Celle-ci est le courage. Le courage est le sentiment de la vie propre à celui qui se livre au danger, qui, en mourant, étend donc le danger au monde, et en même temps le surmonte…

Cette vie est-elle encore celle de l'hellénisme ? Elle ne l'est pas plus que la vie d'une pure œuvre d'art ne peut jamais être celle d'un peuple, pas plus qu'elle n'est celle d'un individu, ni autre chose que cette vie propre que nous trouvons dans le noyau poétique du poème. Cette vie est figurée sous les formes du mythe grec, mais- c'est là le point décisif- non pas seulement sous ces formes ; justement, dans la dernière version, l'élément grec est aboli et remplacé par un autre, que nous avons appelé (certes sans explicite justification) l'élément oriental.

L'étude du noyau poétique, cependant, ne conduit pas au mythe, elle conduit seulement dans les plus grandes créations aux liaisons mythiques que l'œuvre d'art façonne en une figure unique, ni mythologique, ni mythique ».[499] L'enjeu qu'il y a pour nous à suivre W. Benjamin dans sa critique radicale de Heidegger sur le « mauvais usages du mythopoétique » tient au fait qu'en fin de compte Benjamin, dont la génialité et les sources sont très différentes de Heidegger, partage avec lui la théorie kantienne de l'imagination comme schématisme transcendantal. Etant le meilleur critique au temps de Heidegger, leur adhésion à une même problématique prouve bien que l'imagination/imaginaire /imaginal est solide et sérieuse, par l'absurde de leur convergence consensuelle sur ce point. On peut penser de même au sujet d'Adorno.

[499]W. Benjamin, Deux poèmes de Friedrich Hölderlin, Œuvres complètes t.1, Paris, éd. Gallimard, 2000, p.119sq.

Il est de fait que « *Le problème de l'art à l'époque de sa reproductibilité technique* » se situe dans la même problématique initiale que « *L'origine de l'œuvre d'art* », à la même époque. Et notamment celle de Heidegger montrant que « Souvenir » n'est pas un carnet du voyage géographique d'Hölderlin, bien qu'Hölderlin soit plus sensible que Heidegger à la beauté, à la référence concrète dé-mythologisée des lieux, à un prosaïsme comme essence de la poésie, comme le soulignera dès 1915 Walter Benjamin[500], et de son coté T.W Adorno dans « *Parataxes* ». On pourrait ajouter que ce serait une attention à la « teneur de vérité », qui est un « noyau poétique » de contenu.

On a bien compris, et nous pouvons aussi l'apprécier, que c'est l'apologie de la « pensée fidèle », que « le séjour sous le ciel méridional, qui lui est étranger, abrite en soi pour le poète, d'avance et toujours, une vérité plus haute : la « pensée du poète fidèle au pays des Grecs »[501]. Précisons que ce retour au pays des grecs concerne les penseurs d'avant Socrate/Platon, comme Empédocle, Héraclite, Anaximandre et les autres que reprend Heidegger, victimes de la subjugation platonicienne de l'*aléthéia* au service de l'*eidos*.

La « *Lettre sur l'humanisme* » adressée en 1946 à Jean Beaufret, qui fut résistant notoire au nazisme, avec un souci certain de se « dédouaner » politiquement, résumera bien sa position de « haute altitude » sur le « sol » et la Patrie, en occultant ses effets nationalistes à « raz du sol », pour se dédouaner : « La Patrie de cet habiter historique est la proximité de l'Être. Le mot est ici pensé en un sens essentiel, non point patriotique, ni nationaliste, mais sur le plan de l'histoire de l'Être . L'essence de la patrie est nommée également dans le but de penser l'absence de patrie de l'homme moderne à partir de l'histoire de l'Être ».

En fait, Hölderlin, quand il chante le « *retour à la patrie* » a souci de faire accéder ses compatriotes à leur essence. Il ne pense nullement cette essence dans un égoïsme national. Il la voit bien plutôt à partir de l'appartenance au Destin de l'Occident.

L' *« âge des poètes* » dans le commentaire heideggérien de Hölderlin se définit plus en souci du Mythème que du Poème, cela explique sa volonté forcenée de (re)mythologisation. On en connait la séquence : l'essence de l'art est *Dichtung*, l'essence de la *Dichtung* est la *Sprache*, langue et parole indissociablement, l'essence de la *Sprach*e est la *Sage*, le *muthos*.

Heidegger aura beau dire, dans les années 1950, que la *Sage* n'est pas la *Heldensage*, la

[500]Ibid., p.91-120.
[501] Ibid., p.105.

saga des héros (et de fait, il n'y a pas de *Siegfried*, l'anti-wagnérisme de Heidegger est tenace), il n'empêche que Sage ne veut rien dire d'autre que muthos En 1935, Heidegger pouvait affirmer que l'Histoire, quant à son origine, relève de la mythologie et non de la paléontologie. Vingt ans plus tard, il pourra énoncer que le muthos ne cède au logos, que parce que le divin s'est retiré. L'essence de l'art serait donc le mythe. La défiguration d'Hölderlin au profit d'une « mythopoiésis » va contraindre Heidegger à « Mener au-delà du concept les noms qui font défaut à l'absolu », parce qu' « il faut », selon l'expression juste d'Adorno, dont on se souvient que le mot-clé de sa *Théorie esthétique* est justement : « *Entmythologisierung* », dé-mythologisation, et plus précisément : *Entkunstung*.

Celui-ci remarque que nom et concept se distinguent mal chez Hölderlin, qu'il veut évaluer par rapport à sa conception de la musique. Ainsi dans « *Patmos* », ce vers :

« Car il est sans concept, le courroux du monde, sans nom ». Donner un nom au contenu mythique, telle apparaîtra le Poète dans son dict. Analysant le style parataxique du dernier Hölderlin, la poésie se disloque et il y a « dissociation constitutive » de la syntaxe, et dissolution des noms, voire à la limite « rupture du nom ». Il note imparablement : « La différence entre le nom et l'absolu, qu'il ne dissimule pas et qui traverse son œuvre comme la trace de la rupture dialectique, est le médium qui permet la critique de la vie fausse, où l'âme a été privée de sa légitimité sacrée ». Il y a bien calcination du nom, dé-nomination : la figure est bien là, mais elle se présente comme le secret à jamais retiré, ou retranché, du nom ?

Comme nomination vide, qui lui permettra de signer *Andenken* (souvenir) sous le nom italien de Scardanelli, justifiant le motif adornien du « prosaïsme. », une écriture qui non seulement est aussi incommensurable à la poésie d'idée qu'à la poésie autobiographique, (au lyrisme comme genre faussement et faiblement subjectif), mais qui se voit contrainte de prendre congé de l'hymne, de le quitter.

Adorno dit, parlant des derniers hymnes « : La langue pure, dont ils figurent l'idée, serait une prose analogue aux textes sacrés ». Ce thème de l'essence poétique de la prose, ou de l'essence prosaïque de la poésie, et aussi celui de la dé-mythification a été utilisé souvent par Walter Benjamin, particulièrement dans sa remarquable étude : « *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin* »[502], à laquelle nous nous sommes référés. Sa recherche sur la *Dichtung* et l'absolu littéraire dans les *Cahiers de l'Athénaeum d'Iéna*, concernant les frères Schlegel, Novalis, le jeune Hegel, Schelling, Hölderlin, dans les années 1800-1801, se trouve étudiée dans sa Thèse de 1919 sur « *Le concept de critique esthé-*

[502]W. Benjamin, Œuvres I, Folio-Essais, Gallimard, Paris, 2000. Pages 91à 124 ; écrits par Benjamin en 1915-1916, publiés par Adorno en 1955.

tique dans le romantisme allemand »[503]. Benjamin y décrit l'imagination en ces termes, dont Adorno fait le plus grand éloge : « l'imagination comme la capacité de l'interpolation dans l'infime ».[504]

Benjamin nous fait accéder au domaine de l'utopie par la voie royale de l'imagination, qui est investie d'une puissance messianique, lui permettant de s'arracher au cours de l'histoire, autrement dit des catastrophes. Michael Löwy dans *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*[505] , expose bien le rôle de l'impératif juif : *zachor*, souviens toi ! Qui marque une rupture radicale et une irruption d'une autre temporalité dans l'histoire pensée comme temps qualitatif hétérogène et rempli. C'est ainsi que Benjamin articule le théologique et le politique dans un lien d'interaction constitutive selon l'axiome : Christianisme = Capitalisme.

Le temps des Poètes est fini, cet âge qui allait d'Hölderlin à Paul Celan,(passant après la Commune, par Mallarmé, Rimbaud, Trakl, Pessoa, Mandelstam) par où le poème s'offre ou se prête pour ainsi dire exclusivement au discours philosophique, selon Alain Badiou, déjà dans « *l'être et l'événement*», puis dans « *Manifeste pour la philosophie* »[506]. Il assigne alors comme tâche propre à la philosophie, se ressaisissant elle-même comme telle de se détourner du Poème pour se vouer, selon son initiale vocation, au Mathème. Où, plus précisément, pour reconstituer en son entier la quadrature initiale de ses conditions (politique, amour, poésie, mathématique). On sait bien déjà les déconvenues et les problèmes philosophiques de la suturation au Mathème (Le positivisme) et à la Politique (Les totalitarismes du XXème siècle).

La « difficulté suprême », l'enjeu principal aujourd'hui, est de dé-suturer la philosophie de sa condition exclusivement poétique, qui ne constitue qu'une seule des quatre conditions, qui composent le champ complet des « procédures génériques » d'où la philosophie s'origine. Or, toute suture est une exagération, et la philosophie aggrave les problèmes. « Je pose non seulement que la philosophie est aujourd'hui possible, mais que cette possibilité n'a pas la forme de la traversée d'une fin .Il s'agit tout au contraire de savoir ce que veut dire : faire *un pas de plus*. Un seul pas »[507].

Il y eut débat entre Badiou et Lacoue-Labarthe pour savoir s'il s'agissait de savoir si la saturation ne se serait pas faite sur le « poème » mais sur le « mythème » ; et y eut con-

[503] W. Benjamin, Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand, Edition en français, avec une introduction par Lacoue-Labarthe, et traduction d'A.M Lang Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1986.
[504] Cité par TheodorW Adorno, L'art et les arts, Paris, éd.Desclée de Brouwer, 2002, p.93.
[505] Michael Löwy, Walter Benjamin : avertissement d'incendie, Paris, éd. P.U.F, 2001, pp. 93-101.
[506] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, Le Seuil, 1989, p. 57.
[507] Ibid., p. 12.

vergence sur la provenance de ces concepts entre eux en 1993, après la tenue de l'une des « *Conférences du Perroquet* », le 22 Juin 1993 :

Voici le texte de la lettre : Badiou / Lacoue-Labarthe :

« S'il s'avère que l'opération immanente du poème, et, déjà, voire surtout, pour Hölderlin, n'est nullement l'établissement de la souveraineté du mythe (ou des noms sacrés), mais au contraire de leur rature, et donc le devenir prose ; alors le mythème n'est pas une donnée intrinsèque au poème, mais, déjà, une appropriation spéculative qui fait violence au poème. Dès lors, ne nommes-nous pas « mythème » cela même que j'appelle « suture » ?

Car j'ai toujours conçu la suture comme une opération de la philosophie, en quelque sorte greffée sur certains aspects, unilatéralement détachés et isolés, du poème post-romantique. Et je serai d'accord (…) pour dire que la destination ultime de cette opération est le théo-logico-politique.

En fin de compte, il s'agit, comme toi comme pour moi (dis-moi si je me trompe), de penser les années trente. Au regard de cette entreprise (dont le cœur est de penser le nazisme comme politique), « suture » et « mythème » ne sont-ils pas des notions dont la provenance est tout à fait singulière (et ce n'est pas la même dans les deux cas), mais dont la convergence est possible, voire probable ?

Cette lettre fut bien reçue par Lacoue-Labarthe, qui répondit : « Je n'ai qu'un mot à ajouter : la convergence n'est pas seulement possible ou probable, elle est, me semble-t-il, bien réelle ».[508]

Alain Badiou analysait la défection du silence par Heidegger devant l'attente de Paul Celan ; ainsi que par ailleurs Maurice Blanchot, ce qui provoqua sa rupture avec Heidegger, le 10 Novembre 1987 : « Permettez que je me retire pour souligner que c'est dans le silence de Heidegger sur l'Extermination qu'est sa faute irréparable, son silence et son refus, face à Paul Celan, de demander pardon pour l'impardonnable, refus qui jeta Celan dans le désespoir et le rendit malade, car Celan savait que la Shoah était, face à l'Occident, la révélation de son essence »[509].

Et de son coté, Alain Badiou interprète ainsi l'événement, « épisode quasi-mythique de notre époque, où le poète est renvoyé par le philosophe du poème à la solitude de la poésie ». L'œuvre de Paul Celan énonce, en bord terminal, et de l'intérieur de la poésie, la fin des âges des poètes. Celan achève Hölderlin. Ce fut le coup de génie de Heideg-

[508] Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger : La politique du poème, Paris, éd. Galilée, 2002, p. 154.
[509] Maurice Blanchot, Ecrits politiques, loc.cit.p. 162.

ger, dit Badiou, que de permettre une telle (dé)suturation.

Cet événement eut lieu à Todnautberg, en Aout 1967, dans un silence ou bégaiement poétique, traduit splendidement par Lacoue-Labarthe :

Todtnauberg
arnika, baume des yeux, la
gorgée à la fontaine avec
le jet d'étoiles au-dessus
dans la hutte,
là, dans le livre
de qui, les noms qu'il portait
avant le mien ?,
dans ce livre
la ligne écrite dans
l'espoir, aujourd'hui,
d'un mot,
par un penseur
venant du cœur ».[510]

Ce que dit le poème, c'est une langue : des mots : l'allemand. Des mots très allemands : *Arnika*, *Augenstrot*. C'est une langue qui a rendu le mot « *Auschwitz* » possible. Le Discours de Brême évoque, comme dit Blanchot, « cette langue à travers laquelle la mort vint sur lui, sur ses proches, sur les milliers de Juifs et de non-juifs, événement sans réponse ». Ce manque d'explication, requis depuis « Tübingen, janvier » et plus grave encore, manque de langue commune, puisqu'il faut théoriquement être au moins deux pour dialoguer, même avec Heidegger.

On sait où toute cette renaissance des mythes grecs et wagnériens, leur dictant ce qu' « il faut » ou ce qui fallait (des verbes falloir et aussi faillir) avait pu conduire les allemands. Adorno attire l'attention des lecteurs de W.Benjamin sur sa conception de l' « image dialectique, par opposition aux mythes ». [511]

Mais autant il a peu visé une philosophie irrationaliste, parce que seuls les éléments déterminés par la pensée seraient capables de se rassembler pour constituer de telles images, autant les images benjaminiennes sont éloignées en vérité des images mythiques, telles que par exemple les décrit la psychologie de Jung. Elles ne représentent

[510] Revue Aléa, 1984-1985, Paris, éd. Christian Bourgeois, p. 91.
[511] Theodor W.Adorno, Notes sur la littérature, Paris, éd. Champs/Flammarion, 1984, p. 405.

pas des archétypes invariables qu'il faudrait extraire de l'histoire, mais c'est précisément la force de l'histoire qui les fait surgir. Le regard micrologique de Benjamin, la couleur toute particulière de sa concrétisation, c'est un regard porté sur l'historique mais justement sur ce qui est le plus déterminé par le temps, sur l'irréversible. C'est avec raison qu'il a baptisé les images de sa philosophie de dialectiques : le plan de son livre, Passages parisiens, vise aussi bien un panorama d'images dialectiques que leur théorie. Le concept d'images dialectiques se voulait objectif, non psychologique : la présentation de la modernité comme une chose à la fois nouvelle, déjà révolue et éternellement semblable, en aurait été le thème philosophique central en même temps que l'image dialectique centrale.

Les dénégations n'y peuvent mais. Heidegger y apparaît en position de sophiste, politicien roublard jouant de la double parole et du double langage grâce à un « jargon de l'authenticité », avec un style très académique qu'Adorno qualifie justement de « jésuitique ». Ce n'est pas à l'honneur de Martin Heidegger, ce rôle de pitre ou de pédant.

En effet, la conséquence et l'enjeu de cette déchéance, même partielle et provisoire de Heidegger dans l'idéologie nationaliste, et même dans l'idéologie tout court, entrainerait sa rétrogradation dans la catégorie des « philosophes »,et de la Philosophie qui selon lui était morte et dépassée en tant que métaphysique par Nietzsche, lequel était « le dernier des métaphysiciens et des philosophes »C'est effectivement ce qui se passe dans sa lecture idéologique, et par là-même « philosophique », du poète des poètes, Hölderlin, qui est irrévocable. Heidegger n'est donc qu'un philosophe, vivant après la mort proclamée de la Philosophie.

Retenons que pour l'essentiel, passée la brève période d'activisme forcené de 1933-1934,avec sa campagne pour voter en faveur d'Hitler aux élections quand il était encore au Rectorat, pour justifier la rupture de l'Allemagne nazie s'éloignant avec la Société Des Nations, et pour faire l'éloge du martyr nazi Shlageter, date à laquelle il se mit en « re-trait (retraite universitaire), et s'absorba jusqu'au bout dans la seule critique rectificative » du national- socialisme et de sa ligne politique, avec une certaine naïveté cryptée, selon laquelle il aurait été trahi depuis ses débuts par Adolph Hitler, c'est-à-dire par insuffisance de rigueur. On ne pourra pas dire que ce soit une critique de gauche de la Révolution conservatrice, mais plutôt de ce que Lacoue-Labarthe nomme « Archi-fascisme », sans archi-éthique ni courage de la poésie.

Il reprochait par exemple au Parti nazi de ne pas avoir pensé suffisamment l'essence de la « *Polis* » grecque, même s'il avait créé la *Geheim Stat Polizei* (*Gestapo*), qui était bien une « Police », sans ou avec jeu de mot. Les S.A de Röhm lui paraissaient

en meilleure voie que les SS, »sections d'assaut », dont Ernst Jünger fit partie, et dont l'épopée, ou la « Saga », a bien été relatée par Luchino Visconti dans son film « Les damnés ».

Il incriminait aussi la responsabilité de l'Eglise catholique romaine, et les résistances provoquées par l'Anschluss pour expliquer les reculs d'Hitler. Il procède par appel au Mythe et prédication en vue du mythe, et non pour « déposition du mythe » (pour reprendre l'expression de Walter Benjamin). Il peut toujours ajuster le tir en 1956, par souci de faire accéder ses compatriotes à leur essence : « Il la voit plutôt dans à partir de l'appartenance au destin de l'Occident. Toutefois l'Occident n'est pensé, ni de façon régionale, comme Couchant opposé au Levant, ni même simplement comme Europe, mais sur le plan de l'histoire du monde, à partir de la proximité de l'origine »[512] Il demeure que « toute la prédication politique de Heidegger soit à chercher dans le discours qu'il tient sur la poésie -et tout particulièrement sur Hölderlin -c'est Heidegger qui le dit », comme le montre bien Philippe Lacoue-Labarthe dans *« Heidegger-La Politique du poème* »[513]

Nous pouvons en tirer la conclusion que ce n'est pas cette partie poétique de son œuvre qu'il nous faut scruter et suivre avec le plus grand souci, notamment en ce qui concerne la surinterprétation et re-mythologisation théologico-politique, au motif de la venue d'un Dieu nouveau, du génie malheureux et martyr de Hölderlin mis à son service très injustement, fallacieusement et en langage crypté, embrigadé pour un peu dans les Jeunesses hitlériennes au service du « Peuple métaphysique » (la patrie, *die Heimat*), et de l'Alémanité(*Das Deutsche*).

Il pouvait bien crier, et cela sans être entendu de Heidegger, dans la détresse d'un commencement, et d'un hypothétique retour au commencement absolu, qui se reculait chaque fois, et qu'il raturait lui-même dans ses brouillons, questionnant et dubitatif, le meilleur de lui-même :

« Je ne sais pas, et à quoi bon les poètes en ces temps de détresse ».

On se souvient de l'hommage empoisonné sur lequel s'achève : « *Pourquoi des poètes* ? », où après avoir prononcé un éloge de R.M Rilke, et de l'Ange, du Nouvel Ange, étant donné que : « Tout ange est terrible », revient au principal : « Hölderlin est le devancier des poètes en temps de détresse. C'est pourquoi aussi aucun poète ne peut le dépasser. Le devancier est aussi peu dépassé que dé -passable ; car son dire demeure comme ce qui n'a jamais cessé d'être. La futurition de l'advenue se recueille et se re-

[512] Philippe Lacoue-Labarthe, Heidegger : la politique du poème Paris, éd. Galilée, 2002, p.119sq.
[513] Martin Heidegger, Lettre sur l'humanisme, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1977.

prend dans le destin…C'est ce destin qui décide, à l'intérieur de cette œuvre, ce qui demeure historial »[514].

Hölderlin présente le point de vue de l'éternité, et une dette de l'Allemagne et de l'occident qui ne l'a pas écouté. Mais aussi il est dans son essence comme *Dichtung*, *Dict* avec sa Diction, (alors que les traducteurs de Walter Benjamin, dont Maurice De Gandillac, utilisent le concept de « *dictamen* » d'être le conducteur unique et essentiel de ces temps de détresse, comme Führer du Führer, selon une *führung* (guidance, ou plutôt autorité de droit du Guide, comme celle de l'autre Führer : Adolph Hitler).

Il est pensable que ce poète-là fut le signe avant-coureur d'un événement silencieux d'ordre technologique, dans le sens où la « techné » grecque est dévoilement de l'Être en tant qu'être, et achève la clôture de la métaphysique, lui-même devenu œuvre d'art non-esthète, non-esthétisant et non-esthétique de type nouveau, suivant son cours, si l'on en juge par ce fait établi qu' il répétait dans sa folie : « Il ne m'arrive jamais rien !. Il n'arrive jamais rien ! Et comme on l'a répété : « Pendant le temps de sa folie, Hölderlin jouait sur un clavecin sans corde ».

Kostas Axelos, fidèle de Heidegger s'il en est, et dont on ne saurait douter qu'il fut un résistant communiste grec au fascisme et à l'impérialisme des alliés pendant la deuxième guerre mondiale, semble avoir trouvé un « *pharmakon* » au nihilisme ambiant des années 1930-1940, après le temps des poètes, en question autour de Heidegger : « Le nihilisme nihilise l'être, fait l'être devenir rien. Le nihilisme nihilise le Néant (car il laisse le nihil impensé), fait du néant rien. Néantisant et l'être et le néant, le nihilisme se nihilise lui-même. Nous le nihilisons. Il se nihilise.

Plus que de le dépasser, comme l'exigent les vœux pieux et les slogans à la mode, il s'agit de voir comment il est vaincu non pas par nous ou par quelque chose d'autre, mais par lui-même. Le nihilisme nihilise tout et s'annihile. Voici une découverte nouvelle »[515].

Cette transvaluation du nihil par un nouveau style artiste de vie, ou de vie artiste, nous l'attendons toujours. Il n'est pas interdit de penser que se pourraient trouver des ressources dans le nihilisme auto-nihilisé et post-humaniste, ou plutôt dans « l'inhumanisme formalisé » (A. Badiou) que dans l'antihumanisme théorique althussérien qui s'était imposé dans les années 1960-1975, avec des ressorts et ressauts qui seraient d'une puissance égale à celle du « nihilisme actif », « où les dieux manquent, mais où le

[514] Martin Heidegger, Chemins qui ne mènent nulle part, Idées Gallimard, Paris, 1962 pour la traduction française de Wolfgang Brokmeier, revue par Jean Beaufret et François Fédier, p.384-385.
[515] Kostas Axelos, Le jeu du monde, Paris, éd. Minuit, 1969, p.412.

défaut de dieu nous aide », selon Hölderlin, dans un retournement catégorique. L'homme d'aujourd'hui doit donc se retourner. Il doit se détourner du monde des dieux qui est aussi le monde des morts, de l'appel du dernier Dieu, le Christ, qui a disparu et qui nous invite à disparaître. Ce n'est pas une révolte humaine qui se dresse contre les dieux.

Si les hommes d'Occident ont à accomplir ce tournant décisif de la sobriété, c'est à la suite des dieux qui eux-mêmes accomplissent ce retournement catégorique. Les dieux aujourd'hui se détournent, ils sont absents, infidèles, et l'homme doit comprendre le sens sacré de cette infidélité divine, non pas en la contrariant, mais en l'accomplissant pour sa part. « Dans un tel moment, l'homme s'oublie et oublie Dieu, il se retourne comme un traitre, quoi que d'une manière sainte ». De là sa mission de poète : « Préserver Dieu par la pureté de ce qui distingue ».

Bien des thèmes communs peuvent être rencontrés chez d'autres poètes pensants, et il est admissible de compléter le problème de la Poésie comme *Dichtung*, *dict* ou *dictamen*, en recourant à eux, pour ne pas se trouver dans le malaise du Sol et de l'Alémanité, qui affecte définitivement le couple théorique Heidegger / Hölderlin, faute d'une « déposition du mythologique » aussi scrupuleuse que le voulait W. Benjamin à l'égard du « sacré », mot qu'Heidegger utilisait en le tirant dans son sens du mot allemand « *Heilig* », en tant que « Sage » (=muthos=mythe), dont Benjamin insiste pour que l'on tienne compte du sens de « Indemne, immune », du sobre et du national..

Dans un style quelque peu différent, il y a Stéphane Mallarmé, qui eut le bonheur de ne pas être commenté par Heidegger comme le fut Hölderlin. Nous reviendrons à cet autre grand poète qui, de son coté, et avec une brutalité extrême, a divisé les régions du sens, et la mimésis, voire une mimètologie différentielle avec « Mimiques »[516] par un Mime, Pierrot qui se manifeste comme mime et s'y confronte sans cesse à la vérité (*alé-théia*).

D'un coté la parole utile, instrument et moyen, langage de l'action, du travail, de la logique et du savoir, langage qui transmet immédiatement et qui, comme tout bon outil, disparait dans la régularité de l'image. De l'autre, la parole de la littérature et du poème, où parler n'est plus un moyen transitoire, subordonné et usuel, mais cherche à s'exprimer dans une expérience propre.

Il est loisible, bien que prétentieux de se substituer au penseur pour ses propres gouts en linguistique ou en poésie, de suivre préférentiellement, dans ce même espace de jeux d'écriture Mallarmé plus qu'Hölderlin, et Heidegger lui-même plutôt dans cette lumière

[516] Jacques Derrida, La double séance, Revue Tel Quel n° 41, p. 36-37, reproduit dans La dissémination.

de la strophe poétique de Nietzsche, même s'il a négligé les possibilités de l' « oubliance active » dans ses cours sur Nietzsche. Penseur de la pensée mais aussi poète du poète lui-même, on ne peut dire de Nietzche relu par Heidegger avec un soin jaloux, ce qui tend à le reléguer au stade du dernier des philosophes, et tout ce qui ressort de négatif et d'odieux que nous pourrions penser d' un Hölderlin suturé à la philosophie, et mythologisé par un Heidegger retombé au statut d'idéologue et qui est très injuste, à savoir qu'il ne s'y ajoute pas grand-chose à la gloire de Heidegger, et bien peu à la gloire du poète pensant mythologisé, et qu'il y a mal donne dans ce jeu, et rature au dernier degré les mythèmes qui pourraient s'hypostasier dans un recours à la mythologie. Il maintient la différance jusqu'au bout, ce républicain pas si fou qu'on ne le croit.

Avec ce fragment daté de 1886, Heidegger inaugure en exergue un poème de Nietzsche sur le « Jeu divin par delà le bien et le mal », art devenu jeu du monde qui pourrait se retourner contre Heidegger et le déjouer.

« Le jeu du monde, sa seigneurie,
« Mêle être et apparence
« L'éternelle bouffonnerie
« Nous y mêle – en transe »[517].

[517] Martin Heidegger, Achèvement de la métaphysique et poésie, Paris, éd. Gallimard, 2005, p. 7.

3) **L'image de la mauvaise foi (J.P. Sartre).**

La pensée de Sartre s'articule sur un mode critique reprenant sans cesse les points de vue de Martin Heidegger avec cette particularité que Jean –Paul Sartre donne une connotation « morale » sur la théorie de l'imaginaire stigmatisé comme conduite de fuite à l'égard de la réalité.

Dans *« L'Être et le Néant »*[518], Sartre décrit la mauvaise foi d'une conscience (de) soi, qui se réfugie avec duplicité tour à tour, dans ces deux existentiaux de la Réalité humaine que sont la facticité et la transcendance.

Sartre définit l'image comme « un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentant analogique de l'objet visé »[519].

Mais, en fait, peut-on dire que l'on « a » une image en soi, au sens d'une possession ? La différence qui nous préoccupe ne disparaît-elle pas si nous cessons de nous intéresser à la nature de l'image pour examiner l'acte d'imaginer. Car c'est cet acte d'imaginer qui est réel.

L'interrogation porte ici sur l'Être de l'Image. Or, l'être en tant qu'être est lui-même en cause, ontologiquement. En effet, la réalité humaine n'existe que pour soi, et ce « pour-soi » est un être pour lequel il est dans son être question de son être, en tant que cet Être implique en-soi un être Autre que Soi. Le primat de *l'ek-sistence*, ou ek-stase, se manifeste comme surgissement de soi hors de soi, et arrachement de soi vers soi. La fameuse primauté de l'existence vécue sur l'essence prend son sens « existentialiste » d'être-là, « être le- là» (*da-sein* chez Heidegger). L'existant s'apparaît à lui-même dans le lointain imaginaire de l'Être en-soi pour soi, comme s'appelait Dieu chez Hegel. Il se manifeste dans sa contingence comme sortie de soi hors de soi, être-dans le monde, et devenir-être à l'horizon de la présence à soi dans le monde, dont le secret réside en Autrui.

Chez Sartre le mensonge se distingue de la mauvaise foi par un niveau de conscience explicite, ce qui permet de comprendre facilement ce « tourniquet d'être », selon

[518] Jean-Paul Sartre, L'Être et le Néant, Paris, éd. Gallimard, 1976.
[519] Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, Paris, éd. Gallimard, 1967, p.109

l'expression employée dans « *Saint-Genet, comédien et martyr* »[520], où la réalité humaine, qui n'existe que pour-soi et jamais en-soi, en vient à fuir pour s'ignorer elle-même, mais ne peut ignorer ce qu'elle fuit, ni qu'elle fuit.

Sartre nous permet de penser que nous opérons un choix d'images, une sélection des images dans une scène traumatique qui est vécue et reconstruite par nous-mêmes avec une intentionnalité « très déterminée ».

On peut noter que cette expression constitue elle-même un paradoxe, et se contredit elle-même. En effet, si je suis déterminé par de stricts déterminismes causals, et que je le suis « trop », à l'excès, cela reviendra à dire que je suis condamné à être libre par l'en-plus et l'en trop de ces déterminations extérieure. L'existant pour soi ne peut pas être son être selon le principe d'identité qui n'appartient qu'à des choses. La réalité humaine ne peut exister son être comme un Tout, une Totalité qu'il pourrait appréhender de l'extérieur avec l'objectivité scientifique voulue.

Il s'en suit que la Totalité ne peut exister qu'au regard de l'Imaginaire, et il ne peut exister réellement qu'une totalité détotalisée, et en cours de totalisation pratique.

Sartre définit en ces termes l'Odyssée de la conscience vers l'infini qui est retour sur soi, selon Hegel : « Les hommes passent leur vie à graver dans les choses comme en un miroir tragique l'image maléfique et terrible de leur totalité détotalisée, qui les fascine et les égare s'ils veulent se comprendre par elle, encore qu'ils ne soient rien d'autre que les totalisations pratiques qui aboutissent à cette objectivation ».

On trouve cette description grandiose de la Totalité détotalisée dans la « *Critique de la Raison dialectique* »[521], où Sartre élabore le concept du « *pratico-inerte* », comme l'être de la Série, dans une situation de rareté intériorisée et entretenue pour un projet politique de domination sociale, où chacun devient Autre que tous les autres, s'aliène et les aliène dans une concurrence terrible pour la survie dans la sérialité, ou plutôt la sérialisation, l'atomisation de masse, la massification imposée par la violence de l'Autre.

Serait-on responsable de ses propres images ? Serions-nous complices ou de connivence avec le phantasme qui nous habite inconsciemment ?

Sartre entends sur ce point distinguer la psychanalyse freudienne de ce qu'il appelle la « psychanalyse existentielle » [522]. Il relève une contradiction interne dans le concept d'Inconscient et de « ça » dans les préalables de la théorie freudienne :

Un effort pour se comprendre soi-même sur le modèle de la chose, et avec l'objectivation, l'objectité, qui n'existe que sous le regard d'Autrui.

[520] Jean-Paul Sartre, Saint-Genet, comédien et martyr, Paris, éd. Gallimard, 1969.
[521] Jean-Paul Sartre, Critique de la Raison dialectique, Théorie des ensembles pratiques, Paris, éd. Gallimard, 1960
[522]Loc.cit. p.653.

Vivre dans la mauvaise foi consiste à être pour soi-même et à soi-même autrui, à se regarder avec le regard de l'Autre, intériorisé, sans authenticité aucune. On pourrait citer d'autres exemples éclairants dans la description phénoménologique d'une femme qui refuse de comprendre où son amant veut en venir avec des caresses, ou également dans le comportement réglé du garçon de café qui joue à l'être en extériorité sur le mode du n'être pas, et imite en le parodiant le rôle théâtral du garçon de café stéréotypé par excellence, Il se mime en se « configurant l'objet, où entre une part de pantomime spontanée »[523] avec tous les gestes et mimiques possibles.

Dans « *l'Être et le Néant* », Sartre opère avec talent cette description phénoménologique Considérons ce garçon de café : « Il a le geste vif et appuyé, un peu trop précis, un peu trop rapide, il vient vers les consommateurs d'un pas un peu trop vif, il s'incline avec un peu trop d'empressement, sa voix, ses yeux, expriment un intérêt un peu trop rempli de sollicitude pour la commande du client, enfin le voilà qui revient, en essayant d'imiter dans sa démarche la rigueur inflexible d'on ne sait quel automate, tout en portant son plateau avec une sorte de témérité de funambule, en le mettant dans un équilibre perpétuellement rompu, qu'il rétablit perpétuellement d'un mouvement léger du bras et de la main. Toute sa conduite nous semble un jeu ».[524]

Cette imitation de ce qu'on est relève d'une mimésis plus originaire que dans la Poétique d'Aristote : mimer son être dans son existence pour ne pas l'être en s'en démarquant ostensiblement, avec exhibitionnisme. Nous rentrons là dans une économie générale de la mimésis, que Jacques Derrida et ses proches ont énoncé collectivement : « *Economimésis* ».[525]

La phénoménologie sartrienne fonde sa critique de l'Inconscient psychanalytique en décrivant la scissiparité réflexive du Moi-ego conscience (de) soi, telle qu'elle se manifeste dans la conduite de « mauvaise foi» :

Dans l'interprétation psychanalytique par exemple on utilisera l'hypothèse d'une censure conçue comme une ligne de démarcation avec douane, services de passeport, contrôle des devises, etc. pour rétablir la dualité du trompeur et du trompé. L'instinct figure ici la réalité. Il n'est ni vrai ni faux puisqu'il n'existe pas pour soi. Il est simplement, tout juste comme cette table qui n'est ni vraie ni fausse en soi mais simplement réelle.

[523] Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, Paris, éd. Gallimard, 1967, p.264.
[524] Loc.cit, p.98sq.
[525] Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et tous les autres : Mimesis des articulations, Paris, éd. Flammarion ,1975.

Mais n'existe-t-il pas une compulsion de symbolisation inconsciente chez Georges Groddeck,[526] et aujourd'hui chez de nombreux psychiatres traitant de la somatisation hystérique?

L'instinct, ne doit pas être pris pour des apparences mais pour des faits psychiques réels. La phobie, le lapsus, le rêve existent réellement à titre de faits de consciences concrets, de la même façon que les paroles et les attitudes du menteur sont des conduites concrètes et réellement existantes. Simplement le sujet est devant ces phénomènes comme le trompé devant les conduites du trompeur. Il les constate dans leurs réalités et doit les interpréter.

Il y a une vérité des conduites du trompeur : si le trompeur pouvait les rattacher à la situation où se trouve le trompeur et à son projet de mensonge, elles deviendraient parties intégrantes de la vérité, à titre de conduites mensongères.

Pareillement, il y a une vérité des actes symboliques : c'est celle que découvre le psychanalyste lorsqu'il les rattache à la situation historique du malade, aux complexes inconscients qu'ils expriment au barrage de la censure.

Ainsi, le sujet se trompe sur le sens de ses conduites, il les saisit dans leur existence concrète, mais non pas dans leur vérité, faute de pouvoir les dériver d'une situation première et d'une constitution psychique qui lui demeurent étrangères.

C'est qu'en effet par la distinction du «ça » et du « moi », Freud a scindé en deux la masse psychique, « je suis moi et je ne suis pas « ça ». Je n'ai point de position privilégiée par rapport à mon psychisme non conscient. Je suis mes propres phénomènes psychiques, en tant que je les constate dans leur réalité consciente

Je suis cette impulsion à voler un livre à cet étalage, je fais corps avec elle. Mais je ne suis pas ces faits psychiques en tant que je les reçois passivement, et dans la mesure où je suis obligé de faire des hypothèses sur leur origine et leur véritable signification, tout juste comme le savant fait des conjectures sur la nature et l'essence d'un phénomène extérieur : ce vol, que j'interprète comme dérivé de la rareté économique, il est en vérité un processus d'autopunition qui se rattache au complexe d'Œdipe.

Autrui apparaît comme le « médiateur indispensable entre moi et moi-même », pouvant seul effectuer la synthèse entre la thèse consciente et l'antithèse inconsciente. Je ne puis me connaitre que par l'intermédiaire d'autrui, ce qui veut dire que je suis par rapport à

[526]Georges Groddeck, Au fond De l'homme, Cela, Paris, éd. Gallimard, 1970.

mon ça dans la position d'autrui » [527].

A soi-même autrui, cela veut dire aliéné, au sens latin d'*alienus*, étranger, autre. Comment peut-on libérer l'esprit en reproduisant et renforçant un dispositif qui l'aliène ? Le critère de cette vérité freudienne, ce sera l'étendue de ces faits psychiques qu'elle explique ; ce sera, d'un point de vue pragmatique, la réussite de la cure psychanalytique qu'elle permet.

L'Inconscient est plus compliqué que ne pense les psychanalystes dans leur illusion d'immanence, comme le prouve les résistances à la psychanalyse :

« Il n'est pas exact que l'inconscient se présente comme une chose par rapport à l'hypothèse du psychanalyste, car la chose est indifférente aux hypothèses qu'on formule sur elle et le « ça » au contraire est touché par celles-ci lorsqu'elles approchent de la vérité ».

Ces symptômes de silences, truquages pour se dérober prouvent que le Moi possède bien des « notions », donc un certain type de savoir, sur ce qui est caché en lui, puisqu'il sait ce qu'il faut éviter de dire. Les résistances du Moi prouvent que le refoulement est une production de la mauvaise foi, et ne peut faire l'objet d'une topique séparée, à part du çà inconscient, du Moi conscient et du sur-moi (subconscient) censurant.

Les différentes topiques freudiennes sont structurellement d'une mauvaise foi patente, et constituent un « monde imaginaire », concept que Sartre finira par accréditer en écrivant « *l'Idiot de la Famille* »[528] sur Gustave Flaubert. Le Moi en sait plus qu'il ne veut bien dire sur ses pulsions inconscientes qui pèseraient de l'extérieur sur lui comme un déterminisme causal, ou un orage physiologique qui l'emporterait comme un torrent. La censure, pour accomplir son activité avec discernement, doit connaitre ce qu'elle refoule, et le (re)connaitre comme tendances maudites qui doivent être refoulées.

Sartre adhère finalement au savoir psychanalytique, mais à condition qu'il soit savant, et non pas su de l'extérieur, en gros. Il doit comprendre de l'intérieur quelles fins poursuit le patient dans le libre dessin de soi, ce projet originel qu'il a lui-même choisi comme dans le Mythe d'*Er* de la *République* de Platon, et dont il est le seul garant, témoin et responsable possible.

On choisit librement chaque instant de sa vie, dans la mesure où l'on ne choisit pas de se suicider sur le champ, comme on le pourrait dans chaque situation-limite, où la situation vous est imposée par la violence, et même jusqu'à la torture La possibilité même

[527] Jean-Paul Sartre, l'Être et le Néant, Paris, éd. Gallimard, Paris, 1976.
[528] Jean-Paul Sartre, L'Idiot de la Famille, Paris, éd. Gallimard, 1983.

abstraite de me suicider fonde ma liberté absolue et inconditionnelle devant toute situation de fait, dans la mesure où je puis par là éviter de cautionner la situation de violence qui s'imposerait à moi par la « force des choses ». Me « représenter même schématiquement l'image » du suicide possible m'enlève toute excuse ou alibi en guise de justification par des conditions extérieures, qui seraient indépendantes de ma responsabilité individuelle.

La position de refondation de la psychanalyse par Sartre est analogue à son adhésion à un déterminisme économique marxiste vrai en gros, « qui est l'horizon indépassable de notre temps », mais dont le matérialisme transcendantal du dehors doit être complété et dialectisé par la dimension matérialiste de la praxis individuelle et de son authenticité.

Le psychanalyste Serge Tisseron a tenu compte des remarques de Sartre, en étudiant à propos de la télévision « *les bienfaits des images* ». Il remarque que : « la gestion psychique d'un traumatisme de guerre, comme de toute autre traumatisme nécessite qu'il puisse être élaboré.

Selon les circonstances, les images rouvrent ou cicatrisent les blessures de mémoire. C'est que face aux images télévisés, deux moments se succèdent : le premier consiste à y croire et à s'y laisser prendre, le second à n'y plus croire et à s'en déprendre. Ces deux mouvements sont possibles par ce que les images invitent en même temps à y entrer pour se laisser bercer par elles, et à s'en dégager pour les mettre à distance et les maîtriser »[529].

Il en ressort que chacun exerce sa liberté entre les images qu'il sélectionne au cours de la synthèse imageante, et leur donne un sens et une valeur de bienfait ou de méfait. Autrui rentre aussi dans l'évaluation des images en question, notamment la famille avec ses préjugés, la mention de l'âge pour la maturité requise au bas de l'écran, et les rumeurs du quartier, qui influencent son jugement en jugeant telle scène choquante à la télé.

Sartre et Simone De Beauvoir devaient s'affirmer « *pour une morale de l'ambigüité* »[530], et la vie (de) l'imaginaire se trouve bien ambigüe (à deux sens possibles) au clivage du Moi-conscient et du ça inconscient, cette ligne de partage entre ce qui est conscient et ce qui n'est pas-conscient relève bien dans une certaine marge de quelque « notion » au niveau préconscient, et donc de liberté possible et potentielle.

L'*Ich-spaltung*, la scission de moi ou / et du Moi, décrite par la psychanalyse, doit bien

[529] Serge Tisseron : Les bienfaits des Images, Paris, éd. Odile Jacob, 2002, p.77.
[530] Simone De Beauvoir, Pour une morale de l'ambigüité, Paris, éd. Gallimard, 1969.

se retrouver au passage quelque part ailleurs que partout, et « ça » ne peut se passer qu'avec une marge de liberté consciente dans le champ théorique ainsi (auto)constitué. Cette séparation de soi originaire résulte de la « scissiparité réflexive » de la conscience (de) soi. Le schème d'une image est à la fois corporel, en mouvement, et aussi « intra-conscientiel, même à rester préréflexif.

En effet, la conscience positionnelle d'un objet est conscience non-positionnelle (de) soi. C'est entre les parenthèses citées onto-typographiquement que se trouvent à la fois la question et la réponse à cette ligne de partage, comme lors du passage de la ligne de passage d'une frontière imaginaire et abstraite évoquée par l'évadé de prison Jean Genêt dans « *le journal du Voleur* »[531].

Il y a un « saisissement de l'un dans l'autre », selon l'expression de Hegel reprise par Sartre, dans l' « Être et le Néant ». Dans la première et la deuxième topique de la topologie freudienne représentant ces trois instances de l' « appareil » psychique, on voit bien les espaces en question, partes extra partes, mais pas les actes qui leur permettraient de se communiquer et de se dissimuler les messages.

Leur passage à l'acte ne peut résulter que d'une intentionnalité vers un ob-jet, avec un pro-jet qui ne peut provenir que d'un sujet libre de le re-jeter, signifiant son unique responsabilité.

C'est toujours moi qui décide du poids et de la réalité de la « scène primitive » qui déterminera toute ma vie psychique, car je peux la saisir comme un événement« réel réalisé » par la conscience perceptive dans le monde, ou bien la déréaliser en objet irréel en l'intuitionnant au niveau de la conscience imageante (de) soi comme donnée dans son absence et sa pauvreté essentielle d'image fantomatique, sachant très bien ce qu'il en est. C'est ma saisie intentionnelle de la réalité de l'objet en cause qui va opérer une rétention mémorielle au passé, ou une pro-tention vers le futur au prix d'une réévaluation.

L'être du pour-soi, c'est la valeur. Elle se donne comme manque de soi à soi-même. Elle est vécue comme désir et manque d'être par la réalité humaine, et ce n'est que pour-soi que la valeur ou le manque se découpent sur fond de monde

C'est par rapport à mon attente qu'un verre ou la lune apparaissent comme pleins, ou à demi seulement. Elle est même le manqué de tous les manques. Ma liberté s'angoisse d'être le fondement sans fondement des valeurs, mais il n'empêche que c'est pour soi

[531] Jean Genêt, Le journal du Voleur, Paris, éd. Gallimard, 1982.

que des valeurs apparaissent dans le monde, pour leur conférer leur « tonalité affective » (*stimmung*).

La valorisation des valeurs dans le montage des images, (in)conscientes, ne peut s'effectuer que par une donation de sens et de valeur, inimaginables sans le concours de la conscience (de) soi qui n'existe qu'en acte.
L'objet réel ne peut nous être donné que visé par l'intentionnalité d'une conscience qui veut percevoir, qu'il distingue de la conscience qui imagine .La première pose son objet comme présent et réel; la seconde au contraire, se donne un objet qui est absent - imaginer une chaise, ce n'est pas la percevoir- et ces deux consciences s'excluent l'une de l'autre: je ne peux pas en même temps percevoir et imaginer. En dehors de la perception, le réel n'est qu'une néantisation d'une conscience qui se veut magique, c'est-à-dire agissante à distance, de loin.

La conscience imageante choisit la valeur représentative de ses propres images et représentations inconscientes, même traumatisantes, et on ne peut nier et dénier cette responsabilité à ce sujet, dont elle garde quelque « notion » pré-réflexive au niveau du cogito pré-réflexif constituant, soit en mémoire que le langage peut restituer ; car une reprise de «ça », demeure possible à chaque instant, qui peut virtuellement être actualisée en mots et en concepts de plus en plus élaborés par la conscience réfléchie (de) soi, même si leur dispositif d'origine s'est instauré dans la plus grande mauvaise foi.
Nous en conclurons pour la conscience imageante que l'intentionnalité est « remplie » de mauvaises intentions, et grouillante de mauvaises pensées qui seront nécessairement punies, justement en protestant de son mieux.
Cette négativité inhérente à la conscience imageante ne peut ce concevoir que comme corrélat noématique (au sens de la phénoménologie husserlienne) d'une conscience (de) soi qui veut se fuir pour ignorer, mais qui ne peut ignorer qu'elle fuit, et se fuit elle-même pour mieux s'ignorer.
Ce reproche moral d'une mauvaise foi implicite dans toute image provenant d'une conscience imageante concerne aussi tout particulièrement la critique que Sartre entend adresser à Martin Heidegger pour son comportement à l'époque du nazisme , où il fuyait sa facticité d'être allemand pour l'Allemagne du 3ème Reich ,dans sa transcendance de philosophe penseur de la métaphysique sur le plan historico-mondial . Et vice-versa, à différents moments, sa critique rejoint donc celle de Bourdieu et de Farias.

Chapitre IV. **Discours et (in)Esthétique ?**

1) L'Architextural : La Pierre Noire comme centre et origine.

Architectural, ce corps à corps avec le Sublime est, en fait, un corps à pierre. Les deux exemples choisis par Kant sont de pierre, pierreux, pétrifiés ou pétrifiant.

On se souvient de la syncope de Freud, au seul nom du pharaon, les voyages à Rome différés dans la plus grande « appréhension » devant ce phallus doublé d'un cadavre, et la statue de pierre dressée à demi, puisqu'il est assis et qu'on ne sait pas au début s'il va se lever et donner libre cours à son courroux, du Moise de Michel-Ange, avec sa « fureur maîtrisée » devant le Sublime.

D'abord, les Pyramides. Il ne faut être ni trop près ni trop loin des Pyramides pour ressentir l'émotion propre à la chose. Il y a un « se plaire à » dans ce mouvement de l'imagination, impuissante à présenter l'idée d'un tout.

C'est ce qui se passe, également en un autre lieu de pierre au nom de Pierre, et c'est l'Eglise, quand « le spectateur entre pour la première fois dans l'église à Saint-Pierre de Rome, centre de la Vie chrétienne. Il est « égaré » ou frappé de « stupeur ». On dirait presque « médusé », comme par la Méduse : tout à l'heure au dehors, maintenant au-dedans de la crypte pierreuse. Un objet est prodigieux, lorsque par sa grandeur, il anéantit la figure qui en constitue le concept. Kolossal en revanche s'appelle la simple présentation d'un concept qu'est presque trop grand pour toute présentation (à la limite de ce qui est relativement prodigieux).

L'appréhension s'essouffle moins vite que la compréhension.C'est pourquoi Alexandre Philonenko traduit systématiquement prodigieux par : « monstrueux », le monstrueux.

Revenons sur ce que déclare Kant à propos de Saint-Pierre de Rome, médusé par le Numineux. Et comparativement, à propos de la Pierre Noire de la Ka'ba, interrogeons un spécialiste de l'art islamique, Oleg Grabar, sur la valeur de principe accordée par l'Islam à l'architecture monumentale :

« Le mythe d'une architecture civile monumentale n'en existait pas moins. On en a une trace dans un texte du début du X°siècle, traitant des antiquités de l'Arabie du Sud, avec le célèbre exemple de la ville fabuleuse de *Ghumdan* au Yemen :

« Le palais se dressait, haut de vingt étages, faisant la cour aux étoiles et aux

nuages. S'il existe un Paradis au-delà des cieux, alors Ghumdan lui est contigu. Si le Paradis descendait sur terre, *Ghumdan* serait tout près de lui. Si Dieu plaçait le Paradis sur terre, Ghumdan y serait inclus. Plusieurs autres Palais ont en commun avec Ghumdan une hauteur extraordinaire et une abondante décoration »[532].

Un autre exemple à méditer est celui du Colossal, ni nature ni culture, ni présentable ni imprésentable, suivant Kant, Hegel, et Jacques Derrida.[533]

L'élément esthétique le plus apprécié, en plus de la Kolossalité, serait le marbre transparent à lui-même, comme on le raconte à propos du Sublime Tombeau construit à Agra en Inde, par l'Empereur Moghol Shah Jahan pour sa bien aimée reine Mumtaz Mahal, morte en couches le 6 juin 1631.

Catherine Clément, dans « *Le Roman du Taj Mahal* » (ci-dessous figure 17 du Taj Mahal), raconte ce grand amour romantique, qui défia les Oulémas de l'Islam, pour qui aucun tombeau n'est autorisé, défiant l'éternité qui n'appartient qu'à Dieu par ce culte des morts.

L'empereur reçut une vision inspirée par le souffle divin. « Au moment où le soleil sombrait à l'horizon, se leva sur l'autre rive une blanche vision de marbre entourée de canaux et d'arbres fruitiers, cernée de pavillons où résonnait une céleste musique […] L'empereur conçut le projet de construire deux tombes. De l'autre coté de la Jamuna, à l'horizon du ciel, celle de l'impératrice, blanche comme son visage de morte et pure comme son âme innocente. (…)

L'Empereur avait choisi du marbre blanc si diaphane et translucide que pendant les nuits de pleine lune, il devenait possible aux bonnes gens d'Agra d'apercevoir la tombe de la reine derrière les murs du Palais, aussi clairement qu'en plein jour. Et sur la rive d'où il contemplait les villages, la sienne, noire comme sa douleur, terrible comme sa colère. Entre les deux demeures éternelles, un pont de marbre relierait l'empereur et l'impératrice. Ainsi les époux seraient-ils réunis par un éternel face à face, séparés par le fleuve et réunis par lui, la blanche et le noir, l'épouse et le guerrier, la mère et le père. Elle dans le paradis, et lui près du palais.

N'oubliez pas qu'il y avait deux tombes dans son rêve, Shah Jahan termina ses jours en prison dans ce fameux palais d'où il ne pouvait même pas contempler son œuvre, le Taj Mahal. Il lui fallait une glace, et il n'apercevait qu'un reflet ! » [534].

[532]Oleg Grabar, La Formation de l'Art islamique, Paris, Editions Flammarion, 1987, page 105.
[533] Jacques Derrida, La Vérité de la peinture, op.cit. Et : « Glas », Paris, Editions Denoël/ Gonthier, 1981.
[534] Catherine Clément, Le roman du Taj Mahal, Paris, Editions, Noésis, 1997, pages 36-40.

Figure 17 : Taj Mahal :
(1631-1656) construit par Shâh Jahân.

Les récits visionnaires se déroulent en Islam souvent dans le flou d'une architecture sacrée, comme chez Ibn Arabî dans ses circumambulations autour de la Ka'aba. Hegel attribuait dans ses « *Leçons d'Esthétique* » les mêmes vertus au Colosse de Memnon, que le vent faisait tinter et vibrer comme s'il éprouvait l' « intériorité» d'une âme, et le souffle de la vie.

Ce qui passe et se passe, sans passer, indissociable du présent de la présentation à lui-même, voilà qui ouvre la dimension du Colossal, du Dardillon colossal, de l'érection là-devant du colosse qui se taille. Ce double trait d'une taille qui limite et illimité à la fois, la ligne divisée sur laquelle un colosse vient à se tailler, s'entailler sans taille, voilà le sublime.

Cette double taille ne se compare qu'à elle-même. Car la limite n'existe pas. Même s'il y en a, la taille de cette entame n'existe pas, elle ne commence jamais, nulle part. Ni originaire ni dérivée, comme la trace de chaque trait. C'est cela, ce qui se présente sans taille, qui est purement esthétique. Représentation du « Sans », d'un pur « sans représentation » du sang et du sans de la coupure pure.

Il en va de même que dans la troisième critique de Kant, outre la monumentalité du kolossos et la disproportion qu'il introduit dans la représentation, on peut dire que la valeur d'architexture, (d'*archi-texte*, pour reprendre le titre du livre de Gérard Genette), fonde la centration de toutes les activités religieuses centralisées autour de la Ka'âba, pierre noire de la Mecque, même s'il s'agit d'un petit objet inexistant sur le plan esthétique. C'est le véritable centre de l'islam (ci-dessous : figure.18, la pierre noire ici ne se présente pas suffisamment dans son érection vers le ciel, du fait de la gangue d'argent qui la protège à la manière d'une gaine ; on peut voir par contre dans cet effet de gaine comme la métonymie, le pontage d'une présence féminine et maternelle diffuse qui évoquerait particulièrement Agar à nos yeux).

La Ka'ba est une boîte noire presque cubique, recouverte d'un voile de tissu (comme le corps vivant de Dieu), et lieu d'anciens cultes païens : les nombreuses idoles sculptées qui s'y trouvaient ont été brisées par Mahomet lorsqu'il a conquis La Mecque, sauf le bétyle protéger par sa main sur lequel figurait Myriam et Jésus avec Abraham :« Si la Ka'ba est le cœur de l'homme, les idoles qui la peuplaient représentent les passions qui obsèdent le cœur et l'empêchent de se souvenir de Dieu ».[535]

Cette Ka'ba symbolise le centre et l'origine évoqués plus haut. Le symbolisme inhérent

[535] Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, langage et signification, éd. Sindbad, 1985, p.23

à la Ka ‘Aba, à sa forme et aux rites qui s’y rattachent, contient en germe tout ce que l’art sacré de l’Islam exprimera. La Ka’ba comme centre liturgique est par là même avec l’origine de toutes les religions monothéistes. Centre et origine, les deux options fondamentales de toute spiritualité.

« Toute l’existence des peuples anciens, ou plus généralement des peuples traditionnels, est dominée par deux idées-clefs, celles d’origine et de centre »[536].

La Ka’ba abrite la pierre noire, toute petite, devenue noire alors qu’elle était rougeâtre dans les temps, selon la légende, parce que les fautes des hommes l’ont assombrie, mais il paraitrait qu’elle vire au blanc, se métamorphose en Pierre Blanche, aussitôt qu’on l’a reconnue comme la pure Forme de Dieu.

Figure 18 : La Pierre Noire (Ka’ba de la Mecque).

[536] Frithjof Schuon, Regards sur les Mondes anciens, Paris, éd. Traditionelles, 1968, p.51.

C'est pourquoi les musulmans font le pèlerinage jusqu'à ce centre symbolique et accomplissent autour de lui la circumambulation. Le rite de la « circumambulation » mime, c'est lui-même un mimême de la mimésis de l'origine, le mouvement circulaire de la Terre autour de son axe polaire, *axius mundi*.

Pourquoi parler d'un centre partiel, relatif ?

Parce que la mythologie islamique se représente, comme toutes les civilisations traditionnelles, le centre de l'univers comme un axe du monde, dont chaque étage équivaut à un sanctuaire qui constitue le centre d'un monde particulier (il y a les mondes terrestres, angéliques, célestes…). La Ka'ba symbolise le centre terrestre ; l'étoile polaire, le centre céleste. Au sommet de cet axe se trouve la maison construite par Adam, le premier homme - une demeure détruite par le déluge et reconstruite par Abraham. Quant au centre divin, le centre du centre,- le Trône -, il « englobe » si l'on peut dire tous les autres, il échappe à toute représentation, il est dépourvu de forme. Cette interprétation se trouve renforcée à la lecture du *Mythe de l'Eternel Retour* [537]de Mircea Eliade qui décrit l'universalité des symboles du sacré, communication entre deux mondes qui s'opèrent dans des lieux élevés, montagneux par la médiation de colonnes colossales ou temples.

On pourra remarquer que Mircea Eliade considère explicitement la Ka'aba comme l'un de ces lieux privilégiés pour la hiérophanie (manifestation du sacré) dans la symbolique du centre: « d'après la tradition islamique, le lieu le plus élevé de la terre est la Kâ'aba, parce que l'étoile polaire témoigne qu'elle se trouve face au centre du Ciel ».[538]Certaines intuitions de M.Eliade concernant l'Histoire des religions nous paraissent roboratives malgré ces débordements en Romanie au service de la milice fasciste appelée « la Garde de fer », avant guerre.

En tout cas, la forme toute symbolique de la Ka'âba dressée et érigée: le cube ou le carré représente, comme dans les traditions, la Terre, la création dans sa stabilité, la réalité créée par Dieu, la manifestation divine. Elle constitue le seul temple de l'Islam, la maison de Dieu au centre du monde terrestre. Les quatre angles de la Ka'âba regardent vers les quatre points cardinaux : ce sont les « *kolossoi* », piliers d'angle de l'univers, qui soutiennent la coupole divine.

En plus de la Kolossalité de la Ka'âba érigée dans l'Esprit, station droite et immobile dans l'esprit, pourquoi cette orientation rituelle vers le centre, vers un centre ?

On rejoint ici la signification du mot « Islam » : soumission à la volonté divine. S'orienter vers ce centre, c'est se soumettre à la volonté de Dieu, c'est intégrer la volonté humaine dans le Vouloir Universel : « le fait de s'orienter en priant vers un point

[537] Mircéa Eliade, le Mythe de l'Eternel Retour, Paris, éd. Gallimard, 1969.
[538] Ibid., p. 27.

unique, insaisissable comme tel mais situé sur terre et analogue, dans son unicité, au centre de tous les autres mondes, exprime bien l'intégration du vouloir humain dans le vouloir universel »[539].

En outre, le pèlerinage à La Mecque possède une dimension dynamique : les croyants se rendent sur les différents lieux touchant à l'histoire sacrée de la Bible. Enfin, ils immolent un bélier en souvenir du sacrifice d'Abraham.

Cette valeur de témoignage de la ligature de son fils par Abraham se manifeste dans les deux œuvres successives (1635-1636) de Rembrandt qui réduit de plus en plus la taille du couteau du sacrifice, tendant presque à le rendre abstrait et symbolique. Cette interprétation a été mise en valeur par Olivier Revault d'Allonnes dans « *le sacrifice d'Abraham* »[540]. Où il montre que par l'expression sacrifice d'Abraham, il faut entendre, le sacrifice paradoxal d'Abraham par lui-même au prix d'une alliance devant Dieu avec le roi Abimélekh, Jadis ennemi. L'intérêt, de cette interprétation est de montrer que les enjeux politiques et religieux du texte biblique peuvent se déplacer et se rendre manifeste dans l'évolution esthétique d'une œuvre d'art peinte par un grand artiste comme Rembrandt.

[539] Titus Burckhardt, L'art de l'Islam, langage et signification, Paris, éd. Sindbad, 1985, p.20
[540] Olivier Revault d'Allonnes, le sacrifice d'Abraham, Paris, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 2002.

Figure 19 : Rembrandt (Le Sacrifice d'Abraham, 1635)

Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.

En islam Chaque mosquée possède une niche orientée vers la Mecque, toutes les mosquées convergentes - se confondent, en quelque sorte - vers ce centre de l'Origine unique et absorbante de toutes choses, le Centre de l'Empire. Le symbolisme architectonique du centre peut être formulé ainsi :

« a) la Montagne Sacrée-où se rencontrent le Ciel et la Terre- se trouve au centre du monde.

b) tout temple ou palais –et, par extension, toute ville sacrée ou résidence royale-est une « montagne sacrée », devenant ainsi un Centre.

c) étant un *Axis Mundi*, la cité ou le temple sacré sont considérés comme point de rencontre entre le Ciel, la Terre et l'Enfer »[541].

Il s'agit donc d'un recueillement et d'un retour au centre de soi-même par une réappropriation intériorisante. On conçoit ainsi que les influences de l'Hindouisme aient pu se mêler à la tradition islamique. Le Soufisme, mystique de l'Islam, est tout entier fondé sur ce retour au centre du centre qu'on trouve dans la pratique respiratoire du yoga (le « mittel du mittel », qui faisait déjà problème dans le cercle hégélien), décentré de soi-même, ex-centrique, qui transcende toute orientation.

Du reste, l'histoire de la montée de l'Islam s'inscrit dans le contexte de la double domination des empires byzantins et perses, tous deux héritiers de l'Antiquité grecque avec les néo-platoniciens de Perse et de l'Ecole d'Alexandrie.

L'Islam propose une autre vision de l'univers, empreinte d'ésotérisme mystique. Ce que la Pierre noire représente n'est pas précisément « indemne ou immune », au sens ou l'emploie Jacques Derrida dans « *Foi et savoir* ». De plus, l'idée même d'un monothéisme absolument pur a conduit à l'aniconisme : refus de représenter Dieu et/ou sa création par des images, ou à l'iconoclasme (destruction plastique des « mauvaises copies »). Seuls, des mystiques et des derviches tourneurs ont cru le reconnaitre, par l'intercession de leur Ange.

Cela n'a cependant pas empêché les Arabes musulmans de s'imprégner des cultures qu'ils ont rencontrées sur les lieux de leurs conquêtes et de les intégrer à leur art propre. Tout l'âge d'or de l'Islam (8ème-12ème siècle) témoigne, souvent, d'une très relative tolérance face aux antiques cultes régionaux (Manî, Zoroastre, Mazda…) et aux anciennes croyances monothéistes (Christianismes divers, et particulièrement le christianisme nestorien, selon Jambet, judaïsme avec Philon d'Alexandrie, grand traducteur des

[541] Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, Paris, éd. Gallimard, 1969, p.23.

textes sacrés, et Maïmonide en Espagne andalouse…), qui font retour à l'intérieur de la théologie musulmane en Iran.

On peut revenir sur ce fait historique indéniable autant qu'« oublié » que « Allah » existait sous le nom d'Allah dans le Hedjaz avant la prédication du prophète au nom du Dieu unique Allah, où figurait comme un dieu parmi les autres dieux, sans aucun privilège hiérarchique, dans les polythéismes régionaux de Médine. Son nom n'est donc pas un commencement absolu.

Nous avons remarqué l'importance exorbitante de Jésus comme prophète de l'Islam chez Hallâj, même s'il n'a eu comme source pour répéter sa Passion d'autre texte que le récit coranique de la vie de Jésus, ce qui n'est pas certain puisqu'il aurait rencontré des chrétiens syriaques à Jérusalem.

Hallâj n'a eu de cesse de s'opposer au pèlerinage de la Mecque annuel. Il édifia une petite Ka'âba, en modèle réduit à Bagdad, et il insista auprès de ses contemporains pour qu'ils renoncent à devenir des Hadj après leur retour de la Mecque.

Hallâj déclara aussi : « La seule Ka'âba, c'est mon cœur ». Louis Massignon précise cette orientation dans Parole donnée [542]: « Le scenario de la sentence vouant Hallâj à la mort, tire argument des documents livrés par les *Fuqahas Sulahâ*, contenant notamment une lettre à Shakir, ou Hallâj lui écrivait « Détruis la Ka'âba de ton corps (de toutes tes forces) pour la rebâtir (spirituellement) vivante et priant parmi les anges », et de sa doctrine sur le remplacement votif du Hadj pour l'assimiler aux insurgés qarmates qui voulaient détruire le temple de La Mecque.

Il est de fait qu'Hallâj, dont on peut rappeler que le père était de religion mazdéenne, parut blasphémer en renonçant à son troisième pèlerinage, tout simplement en construisant un modèle réduit provocateur de La Mecque ; puis en définissant la place de la Ka'âba comme l'intérieur de son cœur, Imam intime, aimé amant d'Amour, vivant dans et pour l'Aimance, mixte d'amour et d'aimantation.

On sait également qu'Hallâj participa à la révolte des Qarmates, qui défendaient les « invariants communistes » de toute révolution, et tentèrent de dérober la Pierre Noire à La Mecque, « Roc de la castration », comme chez J. Lacan, objet petit « a » du désir (de) transgression de l'Islam, avant de fonder un état messianique au Bahreïn.

Les qarmates s'engagèrent dans une aventure autonome en 285/899, lorsque Hâmdan Qarmate refusa de reconnaitre 'Ubaydullah pour imâm. Ce dernier devait devenir plus tard le khalife fatimide al-Mahdi. Pour les qarmates, le Mahdi devait être Mohammed ibn Ismâ'îl et non pas le prétendant fatimide. Ce choix devait exprimer la crainte de voir

[542] Louis Massignon, Parole donnée, Loc, cit, p. 85.

un dignitaire contestable, suspect de ne pas appartenir à la lignée authentique d'Ali, gendre du Prophète, et d'usurper la fonction de l'Imâm.

Mais sous cette crainte dynastique quelque peu fastidieuse, une autre inquiétude veillait : celle de voir commencer un nouveau cycle de l'imâmat, qui retarderait pour une longue période l'événement si impatiemment attendu.

Enfin, comme l'avait fait Abul-Qattab auprès de Jafar Al-sadiq, ces dignitaires insistaient sur la divinisation de l'Imam.

Comprenons que tous ces thèmes sont solidaires : la hâte messianique à produire un événement de rupture, une conception antagonique de la loi et de la résurrection, la divinisation de celui qui deviendrait par excellence le sujet de l'acte messianique.

La solide réputation de la violence des qarmates provient de l'expédition entreprise par Abû Tâhir, contre La Mecque, en 317de l'hégire, 930 J.C. Il massacra les pèlerins de la mosquée, et après huit jours de pillage emporta la pierre Noire de la Ka'âba. De Goeje cite un poème attribué à ce même Abu Tahir, qui dit clairement sa volonté de profaner et de ruiner l'ancienne religion :

« Si cette maison était celle de dieu, notre Seigneur, il n'eut pas manqué de faire pleuvoir sur nous le feu du ciel ; car nous avons fait un pèlerinage païen, sans consécration, comme il ne s'en fait plus ni en Orient ni en Occident ; et nous avons tué à Médine ceux qui ne cherchaient d'autre seigneur que le Maître de la maison ».[543]

Le vol de la Pierre noire consacre l'abolition de la religion légalitaire (*charia*), celle dont la *qibla* est le temple matériel de La Mecque. Il exprime de façon barbare l'attente du Messie, de sorte qu'Abu Tahir fait coïncider, dans une pratique meurtrière la figure de Jésus (alors que le Qoran atteste qu'il n'était ni violent ni désobéissant), et sa propre volonté de transgression : « Je vivrai jusqu'à ce que Jésus, fils de Marie, arrive pour louer mes exploits et j'obéirai à ses ordres ».

Il est clair que les qarmates conçoivent la vraie religion sous les aspects d'une révélation purement spirituelle. Comme l'a très bien analysé Christian Jambet :

« Plus la revendication spirituelle augmente en intensité dans la contestation du lien légal, plus elle doit s'exprimer dans une violence collective qui unit la communauté eschatologique »[544]. Le ravissement de la Pierre Noire permet une substitution dont Jésus de Nazareth est le nom, et peut évoquer d'autres substitutions de victimes propitiatoires ; Isaac/Ismaël, Iphigénie en Aulide.

C'est Louis Massignon qui a dénoué les fils de cette intrigue à propos d'Al-Hallâj à

[543] Cité aussi dans Bernard Lewis, Les Assassins, terrorisme et politique dans l'islam médiéval. Préface de Maxime Rodinson, Bruxelles, Editions Complexe, 1984 et 2001.
[544] Christian Jambet, La Grande Résurrection d'Alamût, Les formes de la liberté dans le shiisme ismaélien. Paris, éd. Verdier, 1990, p. 2.

Bagdad, lorsqu'il rappela que : « Selon la tradition shî'ite, la venue triomphale du Mahdî doit provoquer de facto le second avènement de Jésus […] Un siècle plus tard, à Baghdâd, les insurgés fatimides arborent des croix en criant le nom de leur Imam-Mahdi, pour narguer les Sunnites et leur fausse opinion »[545].

Ibn Arabî soutint ultérieurement Hallâj, et évoqua sa propre expérience mystique hallucinante de cette « Présence imagicienne » de la Pure Forme de Dieu, accompagné de l'ange Gabriel, son double et alter ego, le *puer aeternus* éternel, lors de son pèlerinage annuel à La Mecque, au milieu de ses circonvolutions, dignes d'un derviche tourneur, Sept fois, selon les sept attributs divins de perfection dont est investi successivement le mystique, pour accomplir le processionnal circulaire autour de cette Pierre Noire de la Ka'âba, avec des sentiments ambigus précédemment décrits : « Le jouvenceau mystique révèle sa personne, Ange de soi-même, l'Être de ce spectre, qui était présenté sous le symbole de la Colonne Saillante du temple mystique, lui Hermès, herméneute des secrets divins. Il est le « *Ruh* », l'Esprit-Saint, l'Ange Gabriel du Mystique, Pierre noire émergeant de La Ka'âba comme Pierre Blanche, dès qu'il est reconnu. Il est le Nom Divin, l'Haeccéité éternelle du Mystique ».[546]

Cet itinéraire de l'esprit vers l'Ange se trouve développé par Christian Jambet dans *L'Apologie de Platon* : « je cherche les noms de l'Ange, qui aussitôt va m'échapper. J'essaie de penser : c'est un genre, non, c'est ce qui excède tout genre, toute espèce, toute prédiction. Je ne peux éviter pourtant qu'il résonne ainsi, à contresens, comme le double du monde, et son reflet, et m'engage sans recours en une vaine prétérition.

C'est toujours un nom mauvais qui me vient, un nom qu'il faut à son tout intégrer au Maître, pour l'excéder encore. Je cherche, de fait, à penser par-delà l'impossible, et sans tomber au pouvoir de l'imagination ».[547]

La Ka'âba typifie l'essence divine, cristallise l'être spirituel et subtil (Latifa, l'Ange) de l'être humain. L'Ange est l'Image transfiguratrice. Lui-même doué d'Imagination active. Ibn Arabî, comme un autre soufi, Ishim, découvrent en Dieu une forme humaine et un corps subtil et immatériel qui n'est constitué ni de chair ni de sang, matière immatérielle. C'est de l'éther.

Henry Corbin décrit cette apparition éthérée dans le cas d'Ibn Arabî, et dans un autre livre étincelant *L'Homme de Lumière dans le soufisme iranien*, conclut ainsi sur l'Image imagicienne comme spectre, ou même comme « Phallus doublé d'un spectre », comme nous l'avons suggéré précédemment : « Ce que nous éprouvons comme une hantise du

[545] Louis Massignon, La Passion d'Al-Hallâj, 2ème édition, t.1, p.247.
[546] Henry Corbin, Imagination créatrice dans l'expérience mystique d'Ibn Arabî, loc.cit.
[547] Christion Jambet, l'Apologie de Platon, Paris, éd. Grasset, 1976, p.34.

néant, les soufis l'éprouvaient comme une manifestation du Courroux divin, le courroux de l'Aimé mystique. Et c'était encore une Présence réelle, la présence de cette image, dont la compagnie n'abandonne jamais nos soufis »[548].

Le Double, le Jouvenceau mystique, est l'Ange théophanique qui fait voir Dieu, et les dédouble l'un dans l'autre, doublant Ibn Arabî, purement et simplement. La Présence imagicienne se présente dans l'état de mort mystique, extase du « fana » (éclipse du sujet conscient), infusion, effusion et fusion ek-statique, puissance imaginale en acte et com-passion « existentiatrice », pour citer de nouveau Corbin.

« C'est une lumière étincelante qui irradie, une aura, une auréole. Il a cinq sens comme l'être humain et en possède les organes de Lumière. Dieu possède une abondante chevelure noire, laquelle est une « lumière noire » (*nur aswad*) ».

Ibn Arabî en-*visage* l'extrême ambigu de l'ange Gabriel qu'il a reconnu, trans-*Figure* sa mort poétiquement par la médiation de ce bel ange trans-sexuel, avec la parole épaississante du poète, par infusion d'essence à essence avec Dieu, comme possibilité de son impossibilité, par un geste de réappropriation intériorisante de son *télos*, « être-à-la-mort » et « être-pour-la-mort » aussi bien.

Ibn Arabî présente une image irradiante de la mort de son Cœur en Dieu, « Coran vivant » devant le roc de la Ka'âba, moins négative que pour Hallâj, plus équivoque esthétiquement, mais il s'agit quand même d'en mourir dans l'effroi et la détresse, même étranglé d'Amour.

Historiquement, toutes les puissances dissidentes de l'Empire ont aspiré à décentrer excentriquement le centralisme absolu de l'Arabie, mono-centrage symbolisé par La Mecque, et à le détruire symboliquement comme symbole.

[548] Henry Corbin, L'Homme de Lumière dans le soufisme iranien, Paris, Librairie de Paris, 1971, p.164 à 178.

2) **L'imaginaire arabo-islamique comme abstraction pure.**

Dés l'origine, la mosquée a été le cœur de la cité et a constitué, en même temps, une institution primordiale, le lien culturel qui caractérise la civilisation islamique.

La mosquée est par excellence le lieu où s'exhibe l'art abstrait des musulmans (voir Figure 20), qu'on pourrait comparer, dans la volonté de se soustraire, s'abstraire et de s'auto-consumer, à une *tabula rasa*, l'iconolâtrique « carré blanc sur fond blanc », et surtout, pour la Lumière noire d'Ibn Arabî : « Carré noir sur fond noir » (Casimir Malevitch).

Le soufi incarne souvent l'Ange, avec des fonctions analogues. Le soufi est en quelque sorte « le prophète de la Beauté absolue », écrivait Henry Corbin[549]. C'est par la femme, ou plutôt la jeune vierge que la Beauté apparaît.

Sylviane Agacinski[550]a amplement démontré qu'il n'y a de véritable fondation architecturale que pour et en présence d'une femme dont on taira le nom si possible. Le cas est patent si on pense au Taj Mahal. Elle montre l'indissociabilité homme / femme dans l'espace réversible d'un domicile privé et de l'espace public, en tout cas les Romains : « La femme est toujours là où une communauté doit se recueillir et s'abriter. Et ceci, bien qu'elle soit en même temps cette autre ou cette étrangère venue du dehors. Sans elle, il n'ya aurait pas de communauté domestique. […] Le foyer se donne alors comme l'illusion d'une pure intériorité, d'un pur dedans, origine des anges. Ainsi se croisent sans cesse Hermès et Hestia »[551].

M .Serres, tout comme S. Agacinski, s'intéresse à la fonction anthropologique des statues.[552] C'est la descente aux enfers des archives, face à face avec la mort dans la dureté de la Chose et de l'hominisation. Là, jaillissent hors de la tombe, boite noire fondatrice, les pierres brutes, les statuts debout, les objets ouvrés, notre temps et notre vie, ressuscités.

« La Pierre noire de la Ka' Aba » est qualifiée par M. Serres de bétyle, chu des nues.

On peut imaginer le fracas de l'aérolithe (pierre d'en haut), se frayant dans les flammes, un passage, partant des astres vers les basses strates de l'aire et frappant la plage en la faisant trembler. Les ondes régulières du séisme harmonisent celles, folles et petites, du chaos.

---

[549] Henry Corbin, Cahier de L'Herne, p. 170.
[550]Sylviane Agacinski, Volume, philosophie et politique de l'architecture, Paris, éd. Galilée, 1992.
[551]Ibid., p.152.
[552] Michel Serres, Statues, Paris, éd. Garnier Flammarion, 1989.

Figure 20 : La Grande mosquée des Omeyyades de Damas (705-715).

Voici donc le bétyle, roché informe venu du ciel et d'un métal inconnu, obélisque, pierre noire, morceau de bois, masse.

Dans le sens de notre propos M. Serres déclare : « Tout l'Islam rêve de voyager vers la Mecque où se conserve, dans la Ka'ba, noire, la pierre ».[553]

Il s'agit pour la collectivité qui ne connaît que soi et ne se donne pour objet que soi même, sans bruit, ses rues et son marais, d'accéder à quelque chose d'en soi, à la chose même. L'eau monte dans le marais du chaos, et le bétyle choit ici ou là : « le collectif se met en présence, pour la première fois, d'un objet même de la loi de la chute des corps ».[554]

M. Serres note que se qui manque à la pierre dressée, c'est la parole, mais le récit évangélique mettra l'accent sur le pouvoir christique : « Marie Madeleine se trouvait là, aux alentours de Béthanie, le jour de la rencontre. Seigneur, si vous aviez été ici, mon frère Lazare ne serait pas mort, pleura- telle. Où l'avez-vous mis ? dit- il. Le Verbe frémissant se rend au tombeau.

Enlevez la pierre, dit – t –il, car c'était une grotte avec une pierre dessus […] Or quand on enlève la pierre, le Seigneur lève les yeux et dit. Le Verbe ne voit pas cela, cela qu'il n'a pas de nom dans nulle langue : Il parle. Et cela dit, le Verbe s'écrie d'une voix forte : Lazare, sors Hors du tombeau : la voix, le dit, le cri, le sens, le commandement, la vie ; hors de la mort, la Parole. Dans le trou et sous la pierre, gît la chose sans aucun rapport à la parole. Et que celle-ci ne voit pas ni ne nomme. Elle appelle Lazare le nom de vivant, alors le mort se lève et sort les mains et les pieds entravés de bandelettes et le visage enveloppé d'un suaire. La parole dure et forte a retrouvé le poids suffisant pour soulever la momie ».[555]

C'est un bel exemple du logocentrisme chrétien affirmant le poids de la parole qu'on retrouve valorisé dans les diverses métaphysiques issues de la Grèce. Pour Saint Jean, à Patmos : « au commencement était le Verbe », et ce logos grec signifie aussi bien le mot qui à dit que le fait de dire quelque chose avec son souffle.

En orient cette conception du Verbe trouve toute son excellence tant chez les soufis et surtout chez Ibn 'Arabî que l' Être en tant qu'Être est fondé sur le Verbe, et Dieu lui-même n'est rien d'autre que le nom de cet amour infini et absolu, à ce niveau l'imaginal selon Corbin est cette relation triadique qui s'instaure, l'amant se connaît dans les yeux de l'aimé comme dans un miroir, et Dieu se contemple et se connaît lui-

[553] Ibid., p.213.
[554] Ibid., p.179.
[555] Ibid., p.230.

même à travers ce couple avec un Amour infini.

L'exemple de cet amour absolu se retrouve dans le statut exemplaire de Marie Madeleine autour de Jésus Christ ; surtout pour les Chrétiens Syriaques et ceux qui pensent qu'après sa résurrection Jésus a vécu avec Elle. Ce statut discuté et impensé est presque aussi important que celui d'Agar dans les traditions islamiques, c'est le non-dit de la mythologie chrétienne orientale et islamique.

M. Serres, en déduit de tels miracles et de tels sacrifices qu' « Il faudrait introduire en philosophie l'opérateur élémentaire de substitution si connu et repéré en logique ou mathématiques ».[556]

Ainsi, Isaac (Ismail) gît sous le couteau de son père Abraham et soudain le bélier le remplace. Au moment où le sacrificateur, obéissant à dieu, lève les bras, son fils est couché sur l'autel ou la pierre. Ci-gît une victime. Quand le poing maintient la lame dans la chair palpitante de l'agonisant, il tranche la gorge d'une Bête.

Alors d'un seul coup sur la table d'offrande, le fils se retire, alors contre l'animal, le récit biblique efface la victime humaine. La substitution, élémentaire et discontinue, met une bête à la place du fils ; nous voyons le bélier, nous voyons Isaac/Ismail, exclusifs l'un de l'autre, comme deux jetons qui ne peuvent tenir ensemble au même lieu, en vertu du principe de tiers exclu : il est impossible que l'homme et la bête soient à la même place au même temps. Ou l'un ou l'autre.

Cette co-appartenance, ce saisissement de l'un dans l'autre, cette scission de notre moi le plus intime se trouvent représentées dans les figures du Dieu Hermès, symbolisant la communication et les échanges, le commerce extérieur, et la Déesse Hestia qui commande la vie domestique et la vie familiale sous la forme de la Mère et de la Vierge, c'est à dire un principe non négociable d'intériorité et d'hospitalité. « Colonne, roche, bombe, chaton, portent le nom commun de statues ou le nom propre d'Hestia. Ces deux appellations se ressemblent à s'y méprendre ».[557]

Le mot victime veut dire Substitution (*tragos* en grec, qui aboutit à la tragédie), précisément. Il faut voire dans ces pierres mortes l'instauration d'un compromis entre la vie et la mort, un rite de passage et un mythe d'émergence de l'humain à travers le minéral et l'animal. Ainsi la boite, mystérieuse et noire, que l'entretien statufié de l'homme avec la bête fauve projette devant lui, ou que le sphinx tient entre ses mains, modèle réduit de la statue et de l'énigme.

Remarquons cependant un moment milieu, celui ou le remplacement est en train de se

[556] Ibid., p.279.
[557] Ibid., 345.

faire : la durée de l'opération fait apparaître le corps mêlé. Le temps efface toute contradiction.

Malek Chebel en conclut à propos de l'hymen comme ouverture vers un imaginaire vierge et sacré : « Le tabou de la virginité a par ailleurs contenu l'inceste père-fille ou frère-sœur dans des limites exceptionnelles […] Quoiqu'il en soit, la virginité dans la civilisation arabe est un critère de bonne éducation, elle est en somme la pierre de touche de la morale de la fille et partant de toute sa famille »[558].

A l'instar du Coran qui évoque deux types de virginité spirituelles (celle de Marie III, 42 ; XIX, 20 ; et celle des Houris, LV, 52 et 70 ; LVI, 34-39,) la Bible admet également ce phénomène des vierges folles et des vierges sages.

En arabe dialectal, la virginité s'appelle « La pierre », et c'est peut-être de cela que la Pierre Noire de la Ka'âba est la gardienne. N'oublions pas que de sa main, Mohammed a laissé subsister une seule des pierres dressées à la Mecque, celle qui représentait Jésus et la Vierge Marie, avec Abraham. Cette protection du prophète s'étend à l'Immaculée Conception, dont elle est le « Conceptacle », et elle garantit la valeur de l'*hymen*.

Mais on peut déplorer le phal-logo-centrisme d'un tel dispositif pulsionnel de l'hymen en suivant Malek Chebel : « La virginité est un mythe sexuel qui répond à un partage sexuel du privilège, celui de l'homme étant, ici, déterminant puisqu'il peut être perçu comme la bénédiction masculine accordée ou refusée »[559].

Ce dispositif s'assortit d'un supplément de « pharmakon », dans une économie du fard et des parures trompeuses, qui est interdit pour les femmes, car le Prophète a rigoureusement interdit son usage diabolique du fait de la coquetterie, Ce simulacre produit un détournement de la foi en Dieu par ses artifices:, qui éloignent les femmes de leur propres origines : « Dieu a maudit celles qui se tatouent, celles qui s'épilent et celles qui s'éliment les dents par coquetterie parce qu'elles dénaturent l'œuvre de Dieu » [560].

On reconnait bien ici la plus haute puissance de tromper que détient l'art aux yeux de Nietzsche, puissance du faux et du simulacre supérieure à la Vérité. Ce pouvoir de simulation diabolique des femmes surmonte l'homme, jusqu'en leurs orgasmes feints, ou même seulement qui pourraient être simulés. Et pourtant on sait que le Prophète était amateur de la beauté des femmes, et qu'un hadith prophétique rapporté par l'Imam Mouslim, mort en 875, dit que : « Allah est beau et aime la beauté », et plus tentatrices que le Diable racontent les Soufis derviches-tourneurs, « Quand *Iblis* souhaita que Dieu lui procure un moyen de tentation qui fut irrésistible, il lui fut montré la beauté de la

[558]Malek Chebel, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, éd. P.U.F, 1993, p.322.
[559]Ibid., p. 323.
[560] Ibid., p. 287.

femme, et il fut stupéfait par la révélation de la splendeur divine ».[561]

On connait également ce supplément de féminité accordé jadis lors d'un mariage,

« Lorsque l'époux est sorti de la chambre nuptiale, la neggafa s'empare du pantalon de la mariée, et le présente aux femmes assemblées pour les noces. Celles-ci se réjouissent en poussant des youyous, et se bousculent auprès de la neggafa (maîtresse des cérémonies), pour frotter des linges sur le sang nuptial. Ces linges portent bonheur et servent à guérir toutes sortes de maux. On peut également en faire macérer dans de l'eau de rose, avec laquelle on délaie un morceau de porcelaine blanche réduite en poudre. Cette préparation, étendue sur le visage, en avive la beauté ».[562]

Cet auteur ajoute : « La beauté dans le monde arabe peut être mortelle, exactement à l'image de la fameuse gorgone polypeuse de l'Antiquité grecque qui fascinait ceux qui la regardaient : aussi, il faut voir dans chaque amant arabe un Persée, car il fonde un ordre ambivalent : Mycènes ou l'impossible amour arabe ! »[563].

On ne saurait mieux dire la pétrification, le devenir-pierre et Pierre noire du désir, vu et châtié par la castration apotropaïque, que Malek Chebel remet en cause.

Nous avons intégré les descriptions sociologiques de l'analyse de Melek Chabel du phénomène de virginité et d'hymen, pour introduire la notion d'espace sacrificiel dans la division des sexes.

Cette économie du « pharmakon», remède et drogue, et aussi bien de l' « Hymen (« La double séance ») si bien analysée par Jacques Derrida dans « *La dissémination* » et René Girard, dans « *Le bouc émissaire* », suppose une oscillation entre les deux versants de la dite Pierre symbolique, mais aussi diabolique, aussi nommée « *haram* », espace symbolique de l'Interdiction dans les lieux saints, ligne de partage et barre paradigmatique distribuant le sens entre la « souillure » et la « pureté », le bien et le mal, prescrivant des purifications rigoureuses.

L'un protège la sexualité attribuée aux femmes dans la famille, en vue de la fécondation et de la procréation des enfants masculins; L'autre en est le versant victimaire par lapidation d'un bouc émissaire (et même, avec une force symbolique inouïe en faisant lapider, bien entendu avec des pierres, collectivement par les pèlerins un mur sacré pour expiation des fautes sur les lieux saints), « malheur aux femmes qui font l'homme et aux hommes qui font la femme, chassez-les », ces copies infidèles que le Coran demande de chasser et tous autres déviants, en cas de transgression ou de menaces à l'ordre public. Cet imaginaire phallo-sensé est le lieu des mythes virilistes envahissant

[561] Ibid., p. 288.
[562] Ibid., p. 284.
[563] Ibid., p. 287

la scène. Ce mono-centrage du pénis/phallus, présent / absent, a exclu tout investissement prégénital de la libido.

Toute référence du désir des seins de la femme est introuvable, comme la mention du plaisir oral dans les cultures arabo-islamiques. Il en va de même pour la dimension « anale » de l'homosexualité, qui se trouve refoulée de la représentation, mais objet permanent de « dénégation », de croyance répudiée en permanence, notamment puisque le Coran interdit catégoriquement la sodomie, sans bien préciser en quel sens, mais omniprésente dans la vie sociale. Il est constant que la pédophilie revendiquée par le poète Abou Nûwas (vers 810), compagnon d'Haroun El Rashid au temps des Mille et une nuit de Bagdad, ne se prétend pas ouvertement relever de pulsions homosexuelles et hémophiliques de sa part, il les attribue plutôt aux tout jeunes séduits. Ce libertin poète de Cour écrivait joliment :

« J'ai quitté les filles pour les garçons
« Et, pour le vin vieux, j'ai laissé l'eau claire.
« Loin du droit chemin, j'ai pris sans façon
« Celui du péché, car je le préfère (…)
« Me voilà tombé amoureux d'un faon
« Coquet, qui massacre la langue arabe.
« Brillant comme un clair de lune, son front
« Chasse les ténèbres de la nuit noire… »[564].

Concernant une double personnalité de base, entre la personnalité arabe et la personnalité musulmane qui entrent en contradiction due à cette double exigence incompatible. Aujourd'hui les arabes tentent de résoudre ce conflit situé au croisement entre leur naissance « bifide », sémite et aryenne à la fois, selon le mot de Mohammed Iqbal (1873-1938)[565]. Les caractéristiques de ce double imaginaire contradictoire sont les suivants :

Selon Malek Chebel la société arabe est à la fois tribale, et une autre fois universelle. Face au temporel, elle oppose l'intemporel ; face au spirituel réducteur, elle oppose souvent un spirituel plus tolérant, voire un laïcisme pur et simple, face à la tradition, on retrouve la fraternité. Bref, tirée à hue et à dia, la société arabe d'aujourd'hui, de son orient à son occident, hésite entre plusieurs chemins. Comment, dans ces conditions, s'engager dans la première voie sans trahir irrémédiablement la seconde ?

L'Imaginaire est un réel socialement transformé en représentation : Le premier

[564]Abû Nuwas, Le vin, le vent, la vie, trad., Vincent Mansour Monteil, Paris, éd. Sindbad, 1979, p.91.
[565]Malek Chebel, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, éd. P.U.F, 1993, p.380.

enseignement est que l'arabe fait allégeance à plusieurs univers à la fois, parmi lesquels ceux du profane et du sacré, du matériel et de l'immatériel, de la chose et de sa représentation. Il est immergé dans une quaternité d'éléments : espace-temps,
intérieur-extérieur, permis-interdit, rituel-modernité, féminité-masculinité, et reconduit l'acceptation des Ordres, tels qu'ils étaient chez ses ancêtres : religieux, politique, social et familial. Le rapport de l'arabe au sacré est capital. Concrétion du profane, le sacré fonctionne comme une spiritualisation compensatoire. Il y a un continuum entre le sacré et le profane aux deux pôles d'un champ de conscient déjà multilatéralement diversifié. « Evidemment, la réalité se manifeste, pour la mentalité archaïque, comme force, efficacité et durée. De ce fait, le réel par excellence est le sacré ; car seul le sacré est d'une manière absolue, agit efficacement, crée, et fait durer les choses »[566].

Le deuxième élément est celui de la superposition des niveaux de conscience. La culture arabo-islamique de base présente toutes les caractéristiques d'une civilisation où le principe de répétition est l'élément structurant le plus visible et le plus constant.
Une certaine permanence de la verticalisation divine impose un type de rapport où le virtuel et le possible coexistent uniment. Plus qu'ailleurs, (en raison de sa relative jeunesse), les items recensés font de la civilisation arabo-islamique une culture de l'intemporelle statique, ciblée depuis plusieurs siècles.
Le temps eschatologique s'efface devant le temps incantatoire, le cumul dialectique devant l'exaltation de l'actif, qui le projette incessamment vers ce Paradis ultime appelé *Jannah*, en le trempant dans un temps en rétrogradation ; quant au musulman, par l'exaltation d'un temps en devenir et à advenir, il ambitionne inconsciemment de sortir l'arabe de son temps historique, de son temps mythologique qui l'empêche de jouir du présent, et pire, de son anticipation de l'au-delà.
En effet, l'arabe d'aujourd'hui ne se conçoit plus que comme la continuité des Arabes du passé, sans que son contrat avec la modernité, nouvellement acquise, ne lui donne pas cette autonomie libératrice, un moment rêvé par le mouvement de la Renaissance (*Nahda*).
L'imaginaire arabo « ou / et » musulman est écartelé entre le prince et le croyant, entre la croyance et la révolution, stagne entre la névrose et la projection, selon un double *bind* vertigineux. Ceci explique le recours permanent de la science coranique au symbole, de deux manières, qu'on peut classer en symboles « forts » et symboles « faibles ».

[566] Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, Paris, éd. Gallimard, 1969, p. 22.

Les symboles forts sont ceux de la religion : *Allah* et *Mohammed*, *Chahada*, Prière, Aumône, Pèlerinage à la Ka'âba, Ramadhan, Paradis/Enfer, Anges-Démons, Bien / Mal, Pureté / Impureté.

Ces emblèmes incessamment répétés connotent toute la vie sociale en lui indiquant toutes les limites de son étendue, son champ d'extension et surtout sa validité. Ces symboles forts prédéterminent l'accès au Paradis. Ces blasons, comme la chahada, la prière, le jeûne rituel, l'aumône légale théologiquement moins importants, mais sont déductibles logiquement et univoquement de l'adhésion aux premières valeurs cités. A force de les répéter, ces symboles sont devenus le cadre objectif de la religion islamique, et constituent un symbole-contenu prégnant de l'Imaginaire social institué des Arabes « et / ou » musulmans.

Les symboles faibles concernent l'anthropologie de l'imaginaire. Car, si l'unicité de Dieu est un leit-motiv, qui ne fait aucun doute pour le musulman arabe, il en va autrement pour la diversité humaine, dont la composition aboutit à une communauté d'une forte hétérogénéité.

Oui, il y a bien des différ*a*nces, différés et différemment, à l'intérieur du dit Islam, et du dit imaginaire social historique du « monde islamique », et plus encore dans l'imaginaire arabo-islamique, qui relève de la fiction accréditée par une violence mimétique extrême tendant à supprimer déviances, divergences et traditions des peuples en lutte.

« Or, de même que la démocratie dans les pays arabes ne se réalisera que lorsque la monomanie répressive du système politico-social actuel disparaitra, la sexualité ne sera enseignée dans les écoles que lorsque les conditions de la jouissance individuelle, du bonheur affectif et de la liberté de choix sentimental seront clairement reconnues »[567].

Outre le diagnostic psychosociologique, il n'est pas in-intéressant dans cette thèse de constater une approche différenciatrice interne du double imaginaire arabe « ou / et » musulman, qui n'exclut pas non plus une seconde *différen*$\frac{t}{c}$*iation* interne pour un imaginaire arabe différent de l'imaginaire berbère, avec des représentations cycliques différentes du temps. C'est si difficile pour l'arabe « et/ou » musulman de se faire une autocritique fondatrice, toutefois on peut dire que toutes les tentatives, à mon sens, dans le monde arabe « ou/et » musulman, sont restées stériles en absence de toute imagination créatrice : « Les musulmans, au-delà de leurs faiblesses actuelles et au-delà de leur re-

[567] Malek Chebel, L'imaginaire arabo-musulman, Paris, éd. P.U.F, 1993, p.384.

tard en matière démocratique, tentent deux fois de résister : à ce qui est urgent, c'est -à-dire aux injustices et aussi, sur le plan fondamental, à ce qui apparaît comme une *désignification* du monde, la remise en cause des fondements mêmes de l'humanité, telles qu'elle existait depuis Abraham ».[568]

Un autre psychanalyste, Fethi Benslama, décrit « cette césure du sujet de la tradition », qui prend la forme d'un désespoir de masse dans l'islam de par les refoulements constitutifs de la religion islamique et le tourment des origines.

L'altérité féminine y apparaît comme la nervure centrale du refoulement propre à l'islam. Face à un dérèglement profond de la relation entre le réel et les formes symboliques qui l'excèdent (*sha'ân)* et le débordent (*shi'tuhu*), la psychanalyse conduit dès lors à la question demeurée impensée, sur le problème du Nom du Père.

Etant entendues les rumeurs répétant l'affirmation coranique selon laquelle Dieu n'est pas le père, ni un Père « L'expérience analytique permet à la communauté des fidèles de se situer dans une confrontation permanente aux forces pulsionnelles, au sentiment de culpabilité, à la menace de dislocation des liens institués »[569].

Il advient ainsi un processus de « révocation subjective », suite au tourment de l'origine, « noyau irradiant du mythe identitaire de l'islamisme. Le lieu de salut vers lequel il faut faire retour n'est pas le retour métaphysique à la tradition, mais un retour faisant surgir le spectral dans le réel, donnant le triomphe de la loi dans la destruction de l'interprétation, ordonnant la communion de la communauté autour du corps du martyr »[570].

La crise actuelle de l'islam n'est rien de consistant, à l'intérieur de la civilisation islamique, qui soit venu anticiper et dire la sortie dissimulée et brutale du temps de l'origine éternelle.

En reprenant le fil des agencements depuis la figure d'agar dans la première écriture monothéiste (La Genèse), en suivant les effets d'entrainement de sa mise à l'écart dans la fondation de la nouvelle religion, en analysant les enchainements répressifs de la jouissance féminine qui menaçait la maitrise de l'édifice, après l'avoir accréditée. L'un de ses points est celui qui abrite l'énigme islamique du père dans son non-rapport avec Dieu.

Ce parcours a permis de lever la question la plus décisive pour penser la construction islamique de l'islam, et sans doute la plus incisive au regard du *continuum* supposé du champ monothéiste, puisque c'est sur ce point crucial que l'islam se sépare des deux

[568] Mustapha Chérif, Islam et Occident ; Rencontre avec Jacques Derrida, Paris, éd. Odile Jacob, 2006, p.17.
[569] Fethi Benslama, La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam, Paris, éd. Aubier, 2002, p. 316.
[570] Ibid., p. 318.

autres religions.

Le problème se constitue à partir de l'affirmation coranique radicale que Dieu n'est pas le Père et ne saurait être rapproché d'aucune façon de sa représentation, de sa fonction et de sa métaphore. Il y a bien dans l'islam un interdit absolu d'aborder Dieu à partir de sa paternité. Il laisse l'homme face à un désert généalogique entre Dieu et lui. Désert impossible à franchir, non pas parce qu'il est infranchissable, mais parce que au-delà il y a l'impossible. Or cette objection dont nous avons bien saisi la provenance au regard du judaïsme et du christianisme se transporte de *facto* dans la psychanalyse, pour laquelle le rapport Dieu-le Père est au cœur des constructions relatives aux champs de la symbolicité, de l'idéalité et de la spiritualité, à travers leur prise sur le sujet. Peut-être devrions nous penser la théorie de Dieu-Le- Père à partir du désert généalogique ? Autrement dit, le Désert entre Dieu et le Père est le lieu imaginaire où s'institue le politique. Qui est mon père si ce n'est pas Dieu ?

Il est loisible de se demander s'il n'existe pas un clivage de plus, *différentiant* un imaginaire-femme et un imaginaire-masculin dans le monde arabo-islamique. Mais on n'en « sortirait plus », car cette brèche s'annonce abyssale.

L'effacement de l'Ancêtre-mère, Agar, de son nom, mère d'Ismaël et représentant les premiers arabes, la non-mention de son existence du texte fondateur (Le coran) nous conduit à conclure que l'Islam s'instaure originairement dans le désaveu d'Hagar ;

L'Histoire d'Hagar est donc l'histoire d'une répudiation à l'origine du monothéisme qui devient un désaveu au commencement de l'islam. On peut formuler l'hypothèse que le spectre de celle qui fut répudiée, puis désavouée du lieu de la « Référence » (concept de Pierre Legendre : ce lieu mythique de la provenance de la loi, qui est un trésor de signifiants, d'images, d'emblèmes), ne cesse de hanter la raison en islam. Comme l'Autre femme. Hagar et Sarah indissociablement constituent l'autre femme qui est toujours le double de la femme. Sarah reste nommée la femme d'Abraham, de la promesse, de l'annonce par les anges dans les trois mono-logo-théismes. Elle est donc la divine mère, en tant que sanctuarisée par la semence d'Abraham comme Dieu l'a voulu.

L'autre femme est le féminin en tant qu'il s'écarte de la femme de l'Autre, permettant du même coup de créer de la féminité comme valeur de jouissance. Elle est d'abord l'étrangère, alors que Sarah est la demi-sœur d'Abraham. Agar n'a pas de maternité statutaire, étant de basse condition et quasi –esclave, d'où l'absence d'Hagar dans le texte coranique. Elle n'a de pouvoir qu'occulte et inquiétant d'une mère-porteuse, d'un ventre qu'elle prête et qu'on lui emprunte, en tant que sorcière presque « prostituée ». L'entre-deux femmes inaugure l'imaginaire des femmes arabes et musulmanes, qui est

un double imaginaire ou une moitié d'imaginaire dans l'entre-deux femmes, suite à la répudiation originaire qui se dissémine chez toutes les femmes. Rachid Boudjedra a très bien décrit cette condition dans son premier roman, le meilleur sans doute *« La répudiation* ».

Ces difficultés sont traitées par Freud, y compris le cas de l'islam. L'auteur doit avouer avec regret qu'il ne peut donner plus que ce seul exemple (Le judaïsme), que ses connaissances en la matière ne sont pas suffisantes pour compléter l'investigation. Ses connaissances limitées lui permettent simplement d'ajouter que le cas de la fondation de la religion musulmane lui apparaît comme une répétition abrégée de la fondation de la religion juive, dont elle se manifesta comme une imitation.

Il semble en effet que le prophète avait originellement l'intention d'adapter intégralement le judaïsme pour lui et pour son peuple. La récupération de l'Unique et grand Père-originaire produisit chez les Arabes une extraordinaire élévation de la conscience de soi ; qui conduisit à de grands succès temporels mais s'épuisa aussi en eux.

« Allah se montra beaucoup plus reconnaissant à l'égard de son peuple élu que Yawhé à l'égard du sien. Mais le développement interne de la nouvelle religion s'immobilisa bientôt, peut-être par ce qu'il manquait l'approfondissement qui produisit, dans le cas juif, le meurtre perpétré sur le fondateur de la religion »[571].

Il n'en demeure pas moins que le retrait originaire de la jouissance de la femme qui se rature elle-même est pourvoyeur d'immenses souffrances.

Agar et son fils Ismaël furent donc chassés et abandonnés dans le désert par ordre d'Abraham et de Sarah, pour éviter que l'héritage d'Isaac ne fût divisé à cause d'un « étranger » ? On peut voir dans ce ravissement même de la Mère-porteuse et le rapt d'Ismaël une anticipation anachronique de cette « esthétique de la disparition »[572] dont parle Paul Virilio. L'Amant s'y consume d'Amour, sans consommer le corps de L'Aimé, selon une (trans)substantiation gnostique sublimitive de l'Aimé réciproque, sous la Lumière Noire de la Pierre Noire, à une vitesse infinie. La pulsion y est inhibée quant à son but : le plaisir, et quant à son objet : l'enfant dans la censure originaire.

René Dagorn étudia toutes les généalogies arabes, recensa tous les noms propres, établit des tableaux de filiation et des fréquences, qu'il recoupa sans cesse avec d'autres sources. En voici les conclusions : « Cette étude nous conduit à conclure de façon formelle à l'inexistence absolue et radicale, dans la tradition arabe préislamique, des personnages d'Agar et d'Ismaël et même d'Abraham, aucune souvenance du patriarche biblique à travers sa descendance ismaélienne. Il y a lieu de croire que c'est sous

[571] Sigmund Freud, L'homme Moïse et la religion monothéiste, Paris, éd. Gallimard, 1986.
[572] Paul Virilio, Esthétique de la disparition : essai sur le cinématisme, Paris, éd. Balland, 1980.

l'influence du Coran que l'utilisation de ces appellatifs s'est développée et même a commencé »[573]. Nulle trace chez les Koraïchites, la tribu du prophète.

Dans sa préface, Maxime Rodinson s'estime troublé : « Tout ce que nous savons indique qu'il y a eu une rupture de plus d'un millénaire entre les théories développées peut-être dans quelques tribus pré-arabes ou proto-arabes du domaine péri-palestinien, et en tous cas chez les historiens des Bene Israël et l'autorité du judaïsme et du christianisme, adoptés par Muhammad et imposées par lui, non sans longues réticences, on le verra, à la vaste communauté des musulmans »[574].

Cette mémoire d'Archive imposée par Muhammad présuppose l'injonction de lire par l'Ange : « Au nom de Dieu le matriciel et le matriciant ». C'est en bâtissant la ka'âba qu'Ismaël et Abraham se réconcilient, sans mention d'Agar.

Une nouvelle séquence coranique est rajoutée par rapport à la Bible : ce sont les retrouvailles d'Abraham avec Ismaël autour de la construction du temple de La Mecque : « Rappelez-vous quand Abraham avec Ismaël élevait les assises du Temple, en disant : « Seigneur, aie Pitié de nous, Tu es l'Entendant, l'Omniscient »[575] Construire pierre par pierre ce qu'on appellera la maison d'Abraham (La Mecque), est la réponse au lien rompu et éclaté dans la Bible. Le père n'a donc pas abandonné totalement son fils, il le retrouve dans la dureté du roc (Roc de la Castration). Il s'agit d'une pierre sacrée renflée à la base et au sommet et rétrécie au centre, sur laquelle se distingue, en creux, une empreinte qu'on dit être celle du pied d'Abraham.

On comprend la fonction de la Pierre noire, qui est la réconciliation d'Abraham /Ismaël et, quelque peu mais si peu, Agar dans ce temple nouveau. C'est également l'unité des trois monothéismes qui s'y trouve scellée.

On sait que les nombreuses circumambulations des pèlerins autour de la Ka'âba ont lieu en l'honneur d'Agar. Ceci est attesté par Fethi Benslama : « La récupération du père dans le même lieu va également s'inscrire dans cette formation originaire et son impression, mais aussi dans le rituel, celui du pèlerinage, au cours duquel le geste d'Abraham substituant l'agneau du sacrifice à son fils est renouvelé. Mais avant d'accomplir ce sacrifice, les pèlerins doivent aller et venir sept fois entre les collines de *Safâ* et de *Marwha*. Or cette séquence, certainement préislamique, a été proposée par l'Imitation d'Hagar à la recherche d'eau pour son fils. C'est le seul moment de l'ensemble dogmatique et rituel de l'islam où le souvenir d'Hagar est convoqué, non pas à travers des mots, mais par la mise en scène corporelle et muette de l'identification à son désarroi,

[573]René Dagorn, Préface de Maxime Rodinson, La Geste d'Ismael, librairie Droz, 1981, p. 377.
[574] Op.cit, p. XVIII.
[575] Coran, trad.Blachère, p. 46.

sans la nommer »[576] .

C'est ainsi que le spectre d'Agar, constitutive et simultanément répudiée originaire de l'islam, fait retour au Centre même de la religion, autour de la Pierre noire, la Ka'âba de la Mecque, manquant à sa propre place en un jeu de Fort / da, clignotement phallique entre présence et absence.

Il y avait, sans doute, bien des raisons de désirer le ravissement de la dite Pierre Noire, (qui en fait serait plutôt rougeâtre, blanche au départ, mais noircie par les attouchements des pèlerins et « du mal contenu dans les intentions des hommes et de leur méchanceté ». Les canonistes se sont épuisés à fixer avec précision les gestes et les attitudes qu'un croyant, en face de la pierre noire, doit adopter : rentrer par telle porte, se tenir à telle distance, faire tel geste, baiser ou ne pas baiser la pierre elle-même, accomplir les circum-ambulations à l'extérieur du temple, etc.…), à la plus grande vitesse possible, celle de la lumière, lorsqu'advint la Grande Nouvelle de la résurrection des Ismaéliens réformés que l'on sait :

Les insurgés *qarmates* annonçaient l' « événement» ismaélien d'Alamût, qui consista en une déclaration publique : la Grande Résurrection proclamée par le grand-Maître- Notre Seigneur Hasan, et en correspondance avec le philosophe Nazurredine Tûsi, après Séjastanî.:

Sur le caractère sacrificiel et tabou de la Pierre Noire de la Ka'ba, comme petit objet et objet petit « a » du désir de transgression, roc de la castration, une référence au Livre de Christian Jambet attire notre attention sur ce fait capital des antécédences : « S'il est un moment de l'histoire de l'ismaélisme qui ressemble fort à la proclamation de la Grande Résurrection, c'est bien la fin du VIII °/ IX° siècle ».[577] A savoir l'épisode qarmate :

Ceux que l'on devait appeler al-qarâmita, les Qarmates, attendaient le retour de l'imâm Mohammad Ben Ismâ'il. Ils se firent craindre par leurs terribles incursions militaires, ils se firent haïr du monde musulman majoritaire, lorsqu'ils enlevèrent la Pierre Noire de la Ka'ba. Or, c'est dans le milieu intellectuel proche des qarmates que le maître de Sejestanî, Mohammad Ben Ahmad al-Nasafi rédigea son Kitab *al-Mahsul*. Il réforma complètement la théologie ismaélienne en introduisant le néo-platonisme qui devint dès lors le cadre obligé pour la pensée métaphysique de l'ismaélisme.

Il paraît hautement suggestif de voir alors se combiner une quête exigeante du Jour de

[576] Loc, cit, p. 163.
[577] Christian Jambet, La Grande Résurrection d'Alamût, Paris, éd. Verdier, 1990, page 141sq.

la Résurrection et de l'abolition de la loi, une expérience tragique de la libération et l'adoption d'un néo-platonisme qui rend possible une intense méditation sur l'Un.

Les traités de Séjastani, sauvés du désastre où l'œuvre de son maître a péri, sont au plus près de cette expérience tragique des qarmates.

Ils ne sont pas loin, non plus, quant à la tonalité existentielle, des pages de Nasiroddin Tûsi, qui sont elles-mêmes contemporaines et affinitaires de l'expérience d'Alamût. Ils expriment, en effet, un souci semblable de l'acte messianique et de ses causes résidant dans la structure ontologique elle-même.

Il n'est pas moins suggestif de constater, dans les deux cas, le fait philosophique suivant : pour problématiser un événement messianique, qu'il soit ardemment pressenti ou qu'il soit d'ores et déjà vécu, il faut que soit interrogée la nature de l'Un, problématique ou pas, celle de la procession des existants et que l'événement messianique soit interprété selon les lois de l'engendrement du multiple à partir de l'Un.

Ainsi le surgissement messianique du Résurrecteur sera-t-il fondé dans la liberté créatrice de l'Un originaire ; ainsi, dans le règne nécessaire de l'existant, le non-être par excès de l'Un pourra-t-il tracer son sillage de lumière ?

Rappelons aussi que le projet de voler la Pierre Noire, ce monstre monstrueux qui selon Ibn Arabî montrait une « Lumière Noire » irradiante avec une effrayante séduction, à la manière des Qarmates, joua un rôle considérable dans la condamnation d'Al Hallâj, alors qu'il se contenta d'en fabriquer pour provocation un modèle réduit dans les rues de Bagdad. Ce caractère messianique se manifestait déjà également lors de la révolte des Zhang, ces esclaves noirs annonciateurs, Anges du ravissement de la Ka'âba, qui assiégèrent Basra, avant d'être exterminés.

Cette transgression symbolique, qui n'advint pas en pure perte comme subversion reconductrice simple, ce retournement de l'Ordre du Monde tira à conséquence la désobéissance religieuse à toute obligation coranique existante auparavant. Par décret du fils d'Hassan Sabbah, le Seigneur « 'Hasan » suivit les conseils du grand philosophe Nazureddine Tusî, qui s'y connaissait en matière de détournement et de conversion, puisqu'il devait se retourner lui-même contre le dernier Grand-Maître, et complota avec les Mongols pour obtenir la capitulation lors du siège d'Alamût. « Nous n'avons pas développé leurs doctrines à part, au motif qu'ils n'ont pas jugé utile de reprendre la problématique de l' « Imaginal », qu'ils estimaient exhaustivement prise en compte par leurs prédécesseurs, et ils résorbèrent la faculté de l'Imagination dans l'Intellect agent. Tentation que

finit par partager Corbin à la fin de sa vie, où il renonça à l'imaginal comme faculté séparée, et où il en fit une propriété de l'Ame »[578].

Il y eut même le jour dit, un devoir et un seul qui devait s'imposer à tous. C'est qu'il était interdit d'interdire, sous peine de mort ou d'exil. A chacun de créer du « sens », puisqu'il n'y avait plus d'horizon d'attente en ce X^{ème} Siècle qu'on pourrait appeler « post-moderne », (avec ou sans dérision).

Rien de rien ! Plus jamais de voiles, plus des Sept Piliers de la sagesse islamique, plus de Jeûne pour Ramadan, plus de Prière vers la Mecque, plus de dîme avec le communisme redistributif, plus de Baptême rituel avec circoncision, plus de lois, etc.

Il faut ajouter ce trait important de leur radicalité pure, voire « cathare », rapporté par l'historien Hodgson, repris par Christian Jambet:

«Des ismaéliens, qui se nommaient entre eux « les purs », saisis par un vent d'antinomisme, auraient poussé l'abolition de la loi jusqu'à tolérer la licence des mœurs, et surtout auraient mis en cause ce réel qui leur semblait un interdit non moins illicite que les autres: la différence sexuelle. Leurs femmes auraient porté des vêtements d'homme ».[579]Il est notoire que la Proclamation de la Grande Résurrection fut énoncée en langue persane, puis traduite sur place par un traducteur ridiculisant et mimant presque la langue arabe, à la date du 8 Aout 1164 .Cela fut dit devant la population d'Alamût, réunie pour un Festin par le Seigneur Hasan, pour rompre le Jeûne à midi, en plein Ramadan. Blasphème épouvantable !

Ce fut un événement absolu qui permet de contextualiser cette dissémination de libertés qui peut s'élever à un niveau exemplaire d'un point de vue historique, transhistorique et même « historial », au sens de Heidegger. Cette Proclamation par le Grand Maître de l'Ordre des Ismaéliens réformés, légendaires Haschichines de la Forteresse d'Alamût depuis 176 ans, et le Seigneur Hasan fut le terme absolu, la fin des temps dans l'immortalité, qui résume le mieux la ligne de fuite de cet Islam nomade en un nouveau « style de vie » :

« A tous les habitants du monde, djinns, hommes et anges !

L'Imam du Temps vous offre sa bénédiction et vous pardonne tous vos péchés passés et à venir.

Il vous annonce que la Loi sacrée est abolie, car l'heure de la Rédemption a sonnée Dieu vous avait imposé la Loi pour vous faire mériter le Paradis. Vous l'avez mérité.

A compter de ce jour, le Paradis est à vous. Vous êtes donc libérés du Joug de la Loi.

[578]Cité en note par Christian Jambet.
[579] Loc.cit, p. 30-31.

Tout ce qui vous était interdit est permis, et tout ce qui était obligatoire est interdit !
Les cinq prières quotidiennes sont interdites. Puisque nous sommes maintenant au Paradis, en liaison permanente avec le créateur, nous n'avons plus besoin de nous adresser à lui sous des formes déterminées ; ceux qui s'obstineraient à effectuer les cinq prières manifesteraient par là leur peu de foi dans la Résurrection. Prier est devenu un acte d'incroyance »[580].

Il s'agit-là d'un retournement religieux, politique et esthétique radical, peut-être d'un point de rebroussement vers ce qu'Antonin Artaud appelait l'anarchiste couronné, comparable à Thomas Müntzer en Allemagne, si l'on comprend bien de quelle sorte de liberté il pouvait s'agir à l'époque.
Il n'est pas tellement surprenant de retrouver dans la généalogie d'Hassan Sabbah, celui qui fut probablement (mais ce bruit est de moins en moins avéré !) son ami d'enfance, la poète libertin Omar Khayyâm, dont « *Le manuscrit de Samarcande* » fut exposé en tant que livre de Sagesse dans la grande bibliothèque d'Alamût. Selon le romancier Amin Maalouf, mais sur ce point historique Jambet reste sceptique, le Manuscrit fut brulé par les Mongols, ainsi que la bibliothèque et le nid d'aigle d'Alamût ; et peut-être retrouvé ensuite, selon la légende qui ne prête qu'aux riches.

Par ce souci d'évitement du supposé « centre du centre de L'Islam », véritable « roc de la castration », au sens de Jacques Lacan, noyau dur de l'islam incarné dans la Pierre Noire, qui en devenait presqu'une sculpture idolâtre, le Seigneur 'Hasan mit en scène un espace découvert ou médian, qui s'étendait jusqu'au pied des montagnes d'Alamût, comme un lieu théâtral de représentation. Il y fit dresser une estrade, un minbar, qui tient de la terre et du Trône. L'orientation est l'inverse de la *qibla*, de la direction de la Mecque. En effet, celle-ci oriente la prière vers le lieu de la révélation prophétique, vers le centre de la religion légalitaire. Si la « résurrection » abolit la législation, il faut inverser l'orientation du service religieux.

Notre thèse sur une nouvelle esthétique musulmane réformée dans la rupture ismaélienne subversive, à revers du mono-centrage de la Pierre Noire, se trouve renforcée par les citations de Christian Jambet.
L'Ismaélisme réformé essaima en Syrie, en Egypte (jusqu'à la Bégum, qui valait son poids d'or) et au Yémen. Il prit le pouvoir au Bahreïn lors de l'insurrection d'Ibn Abi Zakariya al-Tammamî, en 318 de l'Hégire. On dispose de récits historiques sur

[580] Christian Jambet, loc.cit.

l'instauration d'une société qarmate :

« Outre les pratiques transgressives les plus variées, il invita les fidèles à reconnaitre la divinité parmi eux. Elle s'était disposée en lui, et les invitait à répudier les préceptes du sens commun, à explorer les possibles les plus réprouvés.

Il rétablit le culte du feu et fit maudire les prophètes. Le Mazdéisme, religion dualiste détruite par l'Islam, symbolisait alors la nouvelle religion par un renversement de perspectives suggestif.

L'organisation sociale des Qarmates s'inspira de l'idéal d'une mise en commun des biens : « Nul n'avait plus en propre que son épée et ses armes ». [581]

Son règne invivable ne dura que 89 jours, aux termes desquels il fut assassiné. L'aventure qarmate se conclut par un retour à l'allégeance aux Fatimides, avec une expansion jusqu'au Maghreb.

Ce fut soit le parachèvement du nihilisme, soit ce qu'Antonin Artaud nomme « *L'Anarchiste couronné* », jusqu'au siège d'Alamût par les envahisseurs mongols dirigés par Ologun, et la destruction finale en 1256.

Cet événement absolu de la Proclamation par le Grand-Maître des Ismaéliens à Alamût constitue une Révolution culturelle de la sensibilité esthétique, par désorientation de la Pierre Noire, et retournement contre ce Centre supposé de l'Islam.

L'avènement messianique de la vie « imaginale » dans la politique de l'islam shiite iranien, prit valeur de symbole dans tout le monde des orientaux. La mémoire des Assassins ou Hachachin se conserve en Occident, à plus d'un titre.

Cette proclamation d'une Révolution culturelle peut être comparée à celle de la Commune de Paris, grande Fête en 1870-1871 par sa valeur historique, trans-historique et même « historiale » d'une époque, qui affirme l'Être comme principe d'ouverture de l'œuvre d'art, au sens heideggérien de ces termes, eux-mêmes traduits en français par ce grand penseur de l'Islam shî'ite iranien que fut simultanément Corbin.

[581] Citation de De Goeje, dans : Christian.Jambet, La Grande Résurrection d'Alamût, Paris, éd. Verdier, 1990, loc.cit.

Chapitre V. **Pour statuer sur l' (in)esthétique.**

Pourquoi Henry Corbin déclare-t-il avec une telle assurance que « La théorie de l'Imagination créatrice chez Ibn 'Arabî ne constitue pas une esthétique » ?

Répétons ce qui a été mentionné précédemment : « Il ne s'agit pas d'un *pur sentiment esthétique*, s'accompagnant d'une tonalité affective (*stimmung*) devant la nature pure joie, mais de la contemplation humaine comme seuil du numineux, sacral, qui inspire « effroi et détresse », par l'élan qu'elle suscite vers quelque chose qui à la fois précède et dépasse l'objet qui la manifeste : la conspiration (*sympnoia*) du spirituel et du sensible, telle que celle-là apparaît dans l'amour mystique ».[582]

De quoi s'agit-il donc ? Et qu'est-ce qui est en jeu du point de vue (in)esthétique ? Et quand bien même ce ne serait pas esthétique, ni une esthétique, ni beau, ni laid, mais bien plutôt inesthétique, où serait le mal ou le problème ?

Mais, au juste, qu'est ce qui ne relève pas de l'(in)esthétique aujourd'hui, sauf ce qui tombe dans la forme résiduelle du « laid », ou plutôt du « non beau », qu'on peut tout de même retrouver dans certaines pratiques artistiques qui ne visent pas à créer un objet « esthétique » qui permettrait d'esthétiser la société actuelle, comme l' « art brut », le « Graph, Graffiti art mural », après le Pop'art de 1980, et l'expressionnisme, dont les valeurs colorées et le matériau brut se trouvent chez Jean Dubuffet, ou Albert Flocon, jeté en lumière par Bachelard.

Pour exemple, en 2002, l'agencement collectif d'énonciation des graffitis: Graph, art nomade et sauvage par gommage, effanage ou effacement, en tous cas anéantissement accentué de fresques ornant murs, rideaux de magasins, ruines, palissades, terrains vagues de la ville et de ses abords, valant comme délimitation de territoires.

L'Exposition des Grapheurs au Centre Beaubourg par Istvan et Jean Kebadjan, dont René Schérer fait l'éloge dans « *Hospitalités* », produit brutalement un art brut de peintures et de fresques murales, un art de rue qui rejette la culture où figure toute esthétique réglée. Les grapheurs rejettent toute métaphysique du « propre », sans pour autant « salir » les murs, dans la Ville, la propreté. Ils signent une multiplicité singulière, nomades « SDF » dans les villes, aux noms différ*a*nts d'un autre monde leurs dégâts sous forme de graffiti, où ils dépensent à mort leur énergie souveraine, en pure perte improductive, renouant avec la part maudite du potlatch.

[582] Henry Corbin, l'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî, Paris, éd. Seuil 1953, p.211.

Ou aussi bien tel ou tel caillou, étudié par Roger Caillois, ou bien telle couleur de pierre, par exemple la dite Pierre Noire, à laquelle nous sommes revenus précédemment après une recension plus détaillée de la pensée heideggérienne au sujet de l'esthétique. Ce souci peut surprendre ceux qui ont bien remarqué que, pour Heidegger, l'esthétique est issue de la métaphysique de Platon, et comme telle ne figure plus dans la déconstruction de la métaphysique occidentale que Heidegger entend opérer, dépasser ou clôturer.

1) **Le statut formel de l' (in)esthétique.**

Pour définir un statut de l'inesthétique, il importe maintenant de récapituler les mises au point, au nombre de trois, sollicitées sur les rapports différentiels: esthétique/ inesthétique, tels qu'ils ressortent de, « ou/et », par la critique Heideggérienne.
Les oppositions classiques pivotent autour de leur barre paradigmatique, notamment au cours des lectures critiques de « *L'Origine de l'œuvre d'art* », entamées par Meyer Schapiro, et déconstruite sur certaines questions fondamentales. Basculeront ainsi du même coup toutes les différences précédemment établies : le référent, la Vérité comme *Aléthéia*, la critique Interne/externe, Intrinsèque/extrinsèque, le Sujet/objet, Être / paraître, Modèle/copie, notamment, par Jacques Derrida au sujet des Souliers de Van Gogh.

Pour une mise au point sur l' (in)esthétique, il est intéressant de se référer aux propositions d'Alain Badiou, qui énonce l'axiomatique affirmationniste en trois points. Comme nous nous étions proposés de le retenir à titre d'hypothèse provisoire, et de l'introduire comme pierre d'avance, nous sommes en mesure de confirmer désormais :
L'œuvre est d'abord cette rupture du rapport à trois, qui garantissait l'ordre des beaux-arts.
La fin de la mimésis n'est pas la fin de la figuration. C'est la fin de la législation mimétique qui accordait l'une à l'autre la nature productrice et la nature sensible. Les muses cèdent la place à la musique, c'est-à-dire au rapport sans médiation entre le calcul de l'œuvre et le pur affect sensible qui est aussi le rapport immédiat entre l'appareil technique et le champ de l'intériorité. De Kant à Adorno, le discours esthétique n'aura pas d'autre objet que la pensée de cet accord discordant.

En sens contraire, soit la définition critique et précise d'Alain Badiou : « Par « inesthétique », j'entends un rapport de la philosophie à l'art qui, posant que l'art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d'aucune façon en faire, pour la philosophie un objet. *Contre* la spéculation esthétique, l'inesthétique décrit les effets strictement intra-philosophiques produits par l'existence indépendante de quelques œuvres

d'art »[583].

Le diagnostic d'inesthétique ne manque pas de partisans, tous rejetant le jugement esthétique « désintéressé » de Kant, comme étant le lieu par excellence de la « dénégation du social »[584], ainsi que le tournant éthique pris par l'esthétique et la politique.

L'esthétique serait le discours captieux par lequel certaines philosophies détournent à leur profit le sens des œuvres d'art et des jugements de goût.

Esthétique désigne un mode de pensée qui se déploie à propos des choses de l'art et s'attache à dire en quoi elles sont des choses de pensée. Plus fondamentalement, c'est un régime historique spécifique de pensée de l'art, une idée de la pensée selon laquelle les choses de l'art sont des choses de pensée. Kant ne connaît pas « L'esthétique comme théorie » de la connaissance confuse. Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant n'utilise le mot esthétique que pour désigner un adjectif renvoyant à des objets.

Il faut attendre le romantisme postkantien de Schelling, Baumgarten et Hegel, surtout depuis la parution de l'ouvrage considérable de Martin Heidegger sur Schelling[585], pour que l'esthétique vienne désigner la pensée de l'art, non sans s'accompagner d'ailleurs d'une insistante déclaration d' « in-appropriation » du terme, peut-être même de désappropriation du sens, voire de dé-propriation, de dés-appropriation, de dépropriation du sens propre, et d'« ex-appropriation », pour utiliser les remarques de Jacques Derrida, le grand dé-constructeur du « propre », comme sens, proximité, propriété, propriétaire, corps propre, propreté (propre, *proprius*, etc.).

Dès lors s'opère sous le nom d'esthétique une identification entre la pensée de l'art, et une certaine idée de la « connaissance confuse ».

C'est une idée nouvelle et paradoxale puisque, en faisant de l'art le territoire d'une pensée présente hors d'elle-même, identique à la non-pensée, elle réunit les contradictoires : le sensible comme idée confuse de Baumgarten, et le sensible hétérogène à l'idée de Kant. C'est-à-dire qu'elle fait de la « connaissance confuse » non plus une moindre connaissance, mais proprement une pensée de ce qui ne pense pas, une pensée du dehors.

L'esthétique n'est pas un nouveau nom pour désigner le domaine de l'art. Elle est une configuration spécifique de ce domaine. Ce n'est plus une catégorie relevant le genre de la « Poétique » d'Aristote.

---

[583] Alain Badiou, Petit Manuel d'Inesthétique, Paris, éd. Seuil, l'Ordre Philosophique, 1998.p. 7.
[584] Pierre Bourdieu, La Distinction, Critique sociale du Jugement, Paris, éd. Minuit, 1979.
[585] Martin Heidegger, Schelling, Paris, éd.Gallimard, 1977.

Elle marque une transformation du régime de pensée de l'art. Et dialectiquement, en retour, ce régime de signes est le lieu où se constitue une idée spécifique de la pensée.
Dans la confusion générale, quelques éléments de repères subsistent sur la dite esthétique. Esthétique est le nom d'une discipline. Même s'ils ne l'ont pas créée, Kant et ses successeurs se sont attachés à le penser. Quand Hegel fait défiler, dans ses « *Leçons d'esthétique* », l'histoire des formes de l'esprit, il prend acte d'une mutation contradictoire dans le statut des œuvres. Il faut signaler aussi que les découvertes archéologiques ont remis les antiquités grecques dans leur lieu et leur distance, en récusant la Grèce policée construite par l'âge classique. Elles ont construit une nouvelle historicité des arts faite de proximités, de ruptures et de reprises, à la place du modèle évolutif et normatif qui réglait le rapport classique des Anciens aux Modernes.

Enfin, la rupture révolutionnaire a séparé peintures et sculptures de leur fonction religieuse de leur fonction d'illustration religieuse ou de décoration des grandeurs seigneuriales et monarchiques pour les isoler dans l'espace du musée, réel ou imaginaire. Elle a donc accéléré la constitution d'un public nouveau et indifférencié, à la place de leurs destinataires spécifiés de ces œuvres représentatives. Le tableau va se transformer en archive de son propre processus conduisant aux révolutions picturales du siècle suivant.
De la même façon, quand Schelling définit l'art comme l'union d'un processus conscient et d'un processus inconscient, il consacre un renversement de perspective produit par l'essor de la réflexion « philologique » des poèmes de Vico, et par des phénomènes culturels comme l'engouement pour le faux Ossian.
Les grands modèles poétiques sont maintenant lus comme expressions d'une puissance collective anonyme autant et plus que comme réalisation intentionnelle d'un art guidé par des règles poétiques. Ainsi l'esthétique philosophique a oublié, dans la célébration de l'art, ce que Kant avait pourtant souligné : l'importance des conduites esthétiques visant les spectacles de la nature.

Depuis, le génie exprime cette équivalence du voulu et du non-voulu, et fait maintenant reconnaître et apprécier les œuvres de « l'Art » sur la ruine des critères de perfection des « Arts ». Les philosophes initiateurs de l'esthétique des formes de perception collective n'ont pas d'avantage inventé la rupture de l'ordre hiérarchique qui définissait quels sujets et quelles formes d'expression étaient ou non dignes d'entrer dans le domaine d'un art.
Ils n'ont pas inventé cette nouvelle écriture faite de micro-évènements sensibles dont

témoigne la vie de Henry Brulard[586], ce privilège nouveau de l'infime, de l'instantané et du discontinu qui accompagnera la vie de toute néo-œuvre d'art.

Ils n'ont pas inventé, en bref, toutes ces reconfigurations des rapports du pictural et du visuel, de l'art pur et de l'art appliqué, des formes de l'art et des formes de la vie ordinaire et marchande qui définissent le régime esthétique de l'art.

Ils n'ont rien inventé, mais ils ont saisi et conceptualisé la fracture du régime d'identification dans lequel les produits de l'art étaient perçus et pensés, la rupture du modèle d'adéquation que les normes de la mimésis assuraient entre *poiésis* et *aisthesis*.

Sous le nom d'esthétique, ils ont bien saisi le déplacement fondamental de notre époque : Les choses de l'art désormais s'identifient de moins en moins selon les critères pragmatiques des « manières de faire», mais de plus en plus en termes de « manières d'être sensibles » :

a) Esthétique ou inesthétique?

Le nom d'esthétique a pour nous dans ce texte deux valeurs, expose Alain Badiou : « Un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art ; et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime ».

Le contexte et sa propre intelligence suffiront dans la suite pour indiquer au lecteur le sens du mot adéquat à telle ou telle occurrence. Ils ont pensé cette révolution comme un défi pour la pensée. Or, il était bien inutile d'escompter être les premiers à dénoncer le terme d'esthétique. Ceux qui l'avaient mis à l'honneur, comme les frères Schlegel, ont été les premiers à la rejeter.

L'esthétique est devenue une véritable *qualitas occulta* et, derrière ce mot incompréhensible, se sont cachées bien des affirmations vides de sens et des cercles vicieux de l'argumentation qui auraient du être depuis longtemps mis à nu. Le malaise esthétique est aussi vieux que l'esthétique elle-même. L'esthétique n'est pas la pensée de la sensibilité. Elle est la pensée du *sensorium paradoxal*, qui permet désormais de penser les choses de l'art. Ce sensorium est celui d'une nature humaine perdue, du paradigme perdu de la nature humaine.

Pour les choses de la pensée, il faut préciser qu'une nature « humaine » est toujours en même temps une nature « sociale ». L'esthétique, elle, est la pensée du désordre nou-

[586] Stendhal, La vie d'Henry Brulard, in Œuvres Complètes, Paris, éd.La Pléiade, Gallimard.1973.

veau, du fait que la hiérarchie des sujets et des publics se brouille.
La jeune fille dont parle Hegel, celle qui succède aux muses, ne nous offre que les fruits détachés de l'arbre, le souvenir voilé, « sans affectivité », de la vie à portée des œuvres de l'art[587]. L'esthétique de ce temps marque la fin de la promesse.

L'avenir de nos sens, nous voulons y (re)voir la double exigence (double *bind*) d'une nouvelle double Mimésis, et même d'une nouvelle désarticulation, dés-installation de la Mimésis des Articulations par sa contrefaçon, avec le principe d'une « inarticulation du dehors », reconnu par Michel Foucault.
Tout le problème consistera alors à identifier le propre ou le non-propre de l'esthétique ou de l'inesthétique par im-purification successive des productions artistiques.

Il est loisible de se demander si le jeu n'est pas trop risqué de vouloir sélectionner l'esthétique de ce qui ne l'est pas purement, selon l'approche matérialiste privilégiée d'Alain Badiou dans *Deleuze ou la clameur de l'être*[588] et de Gilles Deleuze à propos de Wilhelm Reich dans *l'Anti-œdipe* .

Cette inesthétique anti-esthétique (au sens où l'emploie Jean-François Lyotard dans *« La chambre sourde* »), dans les arts qui se veulent sensiblement minoritaires, et entame le processus d'un « devenir-minoritaire dans la langue », comme supplément d'origine aux pratiques artistiques déterritorialisées et démarquée de l'Islam « arabo-islamique » majoritaire s'étaye aussi sur le projet de scruter, détecter et distinguer ce qui est propre, impropre, inapproprié, dé-proprié, réapproprié onto-théo-téléologiquement, et à l'inverse ce qui se trouve « ex-approprié » comme la Mosquée fantôme d'Alger, étayée sur une Synagogue et une Eglise chrétienne, couche pré-expressive du sens, et non pas expression intégrale selon Husserl, revisitée et ainsi déconstruite par Jacques Derrida et Safaa Fathy[589]. Ce monument inqualifiable aurait bien un charme inesthétique.

Dans le discours de la métaphysique du propre, aux sens de la psychanalyse désistantielle formulée aux tours de : Sylviane Agacinski, Jacques Derrida, Sarah Kofman, Philippe Lacoue-Labarthe Jean-Luc Nancy, Bernard Pautrat par écrit, *émajusculés* et *évirgulés* par la mimeuse (qu'est aussi un gros poisson)[590] qui les mime, non sans guil-

[587] Jean- Luc Nancy, Les Muses, Paris, éd. Galilée, 1994.
[588] Alain Badiou, Deleuze ou la clameur de l'être, Paris, éd. Hachette, 1987.
[589] Jacques Derrida et Safaa Fathi, Tourner les mots, Paris, Arte/Galilée, 2001.
[590] Derrida, tourner les mots, Paris, éd. Galilée, 2003

lemets qui disent notre impuissance à transformer la langue et la nomination.

Avec des textes à effet philosophique, le singulier-pluriel des guillemets ponctue les séquences de la pantomime de l' « être » à la lettre, qui est, étant, l'été, s'orientant vers l' « Est »-opposé à l'ouest, et se mime d'une mimique (mimicry, en anglais) mimésis, désarticulation des articulations logico-grammatologiques : (*Prope*, proche, approche, propre, *proprius*, propriété, (ex)appropriation).

La dé-construction grammatologique se transfert et s'exerce dans toutes les directions géopolitiques du corps: Centre, Hauteur, Verticalité, Bas/haut, dessous /dessus, dedans/dehors, fondement, érection, droite/gauche, Points cardinaux. Nord-sud, Orient-Occident, profondeur-surface.

Il est de fait que le concept d'imitation a dominé toute la culture européenne. Classiquement, il y règle les motifs théoriques et pratiques de la répétition, la production, la reproduction, la re-présentation, le reflet, l'image, l'imagination, l'idole, l'idée, l'icône, le simulacre, la mimique, le double, le masque, l'identification spéculaire, et tout ce qui en découle comme la pro-venance occidentale à ce jour.

D'entrée de jeu, à chaque fois, l'imitation suppose en corollaire : le primitif, l'original, l'exemplaire, l'unique qui se veut inimitable. La *Mimésis* généralisée, l'Economimésis, désarticulation des articulations logico-grammaticales du discours de métaphysique, n'a pas la prétention de maitriser ses propres limites en une orgie égocentrique autant que logocentrique et ethnocentriste, qui redoublerait le geste inaugural de la philosophie, comprise comme trace de la trace oubliée, archi-trace de la métaphysique comme oubli de l'Être, reconduisant l'oubli de cet oubli.

Et, bien sur, la mimeuse au féminin tend à passer outre ce conflit et cette complicité. Le mot de mimésis fait semblant d'en appeler à l'histoire de l'imitation, et aussi à « *l'Imitation des Modernes* », où le tragique commence avec la ruine de l'imitable, écrivait Philippe Lacoue-Labarthe. En effet, recommencer les Grecs, cela revient à ne plus être grec du tout.

Mais il n'est pas une dénomination archaïsante du même concept. Il n'est justement pas non plus l'original dont l'imitation passe pour être la traduction. Mimésis la Mimeuse mobilise, démonte le montage de la semblance et dé-forme les formes existantes par les puissances dionysiaques. Si le concept a toujours été pensé comme la reproduction de la chose, mimésis est ce qui défait, en lui-même, le vieux concept de

l'imitation. Dans le simulacre esthétique, comme dans le renversement du Platonisme, selon Deleuze, « le modèle bascule avec la copie ».

Pour exemple historique, l'original Lénine basculerait dans l'abyme avec ses copies Trotski et Staline, rivaux mimétiques. De même Socrate(s) avec Platon et Aristote. Jésus avec Paul de Tarse, Saint-Paul avec Saint-Jean. Bref, tout modèle avec toute copie. Et toute esthétique bascule avec le simulacre de l'économie sacrificielle.

C'est pourquoi mimésis est aussi, paradoxalement, un nom « propre » de la Vérité comme « Aléthéia », tout autant qu'elle l'entame: Une identité s'y abrite, mais pour s'y laisser menacer, dédoubler, masquer, simuler, jouer. Mimésis disloque l'unité du corpus et du nom propre comme Nietzsche déclarant dans « *Ecce Homo* » : « J'ai tous les noms du monde », ce qui se répercute en de multiples agencements différen(t)s et différen(*d*)s : Socrate/Platon, Nietzsche/Platon, Nietzsche/Dionysos, Nietzsche/Wagner. Il n'y a plus que des agencements collectifs d'énonciation, à partir d'un *phylum* machinique des corps se désirant et se connectant.

L'auteur n'est plus le nom propre qui se signe avec autorité et authenticité dans l'œuvre, sauf pseudonymie, mais c'est le collectif d'un nom, l'anamorphose d'un peuple. C'est l'œuvre qui signe le nom de l'auteur et le titre, non l'inverse. C'est l'œuvre : « *La guerre des Paysans* » qui signe le nom de l'auteur « Honoré De Balzac », et non l'inverse, comme l'a bien démontré Julia Kristeva dans « *Séméiotiké* », sémanalyse mettant en valeur la kinésique et la danse.

Mimésis se multiplie selon la loi d'une désarticulation générale. Sans se laisser limiter dans les champs traditionnels de l'imitation esthétique ou de la rhétorique, on peut y définir de nouveaux champs mimétiques, ceux du phantasme, de l'idéologie, de l'économie générale.

Il n'y a pas que Jacques Derrida et ses proches qui aient opéré la déconstruction de la métaphysique du *propre, qui renvoie à une grammatologie* des sens linguistiques du proche, du propre au sens de propriétaire et du *propé* latin. Ainsi Michel Serres critique t-il la propreté dans la mesure où elle entraîne un rapport étrange et répulsif entre le sale et la propriété. Oui, notre propre, c'est notre sale, déclare t-il pour condamner tous les pollueurs qui salissent le monde pour se l'approprier privativement : « le premier vivant qui ferma un terrain en s'avisant de pisser sur son porteur devint le premier propriétaire au même temps que le premier des pollueurs .Voilà du Jean Jacques en version écolo. De la pollution vient l'appropriation et réciproquement.

Depuis l'invention de la chasse d'eau – fin de 19eme siècle à Londres – et celle du tout-à –l'égout, il devint en effet difficile – effort rare- de pouvoir marqué nous niches par l'urine ; changeant de régime, nous nous rabattîmes sur d'autres techniques, dures et douces »[591].

Michel Serres ne sombre pas dans un pessimisme fondé sur une biologie des instincts destructeurs de la planète irrémédiablement, mais il propose une conversion révolutionnaire de notre regard écologique : « Tout peut changer. Car, inversement, ne pas polluer, cela équivaudrait à ne point s'approprier ni envahir. Voici la nouveauté sublime : une avancée neuve vers la paix. Le cercle de plus haut se bouclerait autrement. Beaucoup d'animaux délimitent leurs niches par l'urine ou quelque autre déjection. Si je crache dans la soupe nul ne pourra plus la déguster que moi : elle en devient ma propriété. Le propre s'acquiert et se garde par le sale.

Le propriétaire se clôt dans des bornes délimitées, c'est-à-dire dessiner les frontières du lieu où je règne en maître et possesseur. » [592].

Pour ce nouveau Rousseau il faut éviter de tracer des frontières à la propriété privée qui est la source du mal et de l'inégalité parmi les hommes. Serres reprendrait donc *l'hypothèse communiste* ! C'est un nouveau regard esthétique sur le monde, qui se refuse à le capter et à l'enfermer dans des catégories politique et sociales fondées sur la propriété privée des ressources du langage et de la production. Nos « propres » sociétés ne sont-elles pas régies par ce que Derrida appelle la « télé-techno-science » [593] ?

« Télé » veut dire en grec : « à distance » et comme par magie, comme télé-vision veut dire une vision-action à distance par la vue, cet organe qui consomme sans consumer, on se rapproche asymptotiquement vers l'infini de l'autre. Une telle approche métaphysique implique bien sur de ne jamais l'atteindre.

On assiste de plus en plus à un spectacle *pipolisé*, ou omni -voyeurisme, de la proximité des sommets qui nous gouvernent et des masses massifiées à la base du « capitalisme bureaucratique de consommation dirigée » (Henry Lefebvre).

Télé, la distance, la Société spectaculaire-marchande (Guy Débord) pro-duit l'omni-voyeurisme, signalé par Lacan, et se produit comme productrice industrielle de simulacres et de virtuel, c'est-à-dire finalement de la proximité simulée et dis/simulée, le simulacre supplée au manque par ce « supplément métaphysique d'origine », qui accompagne et prédétermine la totalité du développement des techniques et des sciences « de » (De, au sens d'un double génitif) la domination.

[591] Michel Serres, Le mal propre, Paris, éd. Le Pommier, 2008, p.64.
[592] Ibid., p.65.
[593] Jacques Derrida, Foi et savoir, Paris, éd. du Seuil, 2001.

La principale grammatologie de cette époque (*épochale*), c'est le proche, le propre.
La géopolitique de la proximité et de l'approximation constitue bien la figure de proue de l'errance planétaire. La proximité, c'est ce qu'il y a de plus lointain, dont on s'éloigne le plus en se rapprochant.

b) En défense de l' (in)esthétique.

« *Le Manifeste de l'affirmationnisme* », auquel s'est associé Alain Badiou, représente la synthèse actuelle de la vision de l'art, et se montre surtout très soucieux de réaffirmer un « propre de l'art » soumis à la vision éducatrice qui lui est conférée :
« L'art qui est et qui vient doit être aussi solidement lié qu'une démonstration, aussi surprenant qu'une attaque de nuit et aussi élevé qu'une étoile ». [594]
Le « *Malaise dans l'esthétique* », se trouve analysé comme « confusion esthétique » par Jacques Rancière, « de notre monde, qui n'est nullement celui de la démocratie, mais celui du conservatisme impérial sous phraséologie démocratique ». [595]

Cela nous rend plus que réservés concernant la déclaration d'Henry Corbin sur le fait que la « théorie de l'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî ne constitue pas une esthétique »[596]car, outre le fait que le caractère esthétique n'a rien d'obligatoire, on pourrait y voir plutôt un Art de philosopher dans le mode de vie soufi, qui tend à la poésie la plus poïétique.

L'(In)esthétique est sans contraire, surtout à l'époque du modernisme postromantique. Nous pourrions reconnaître chez certains Soufis une variété du « formalisme romantique », formalisé avec le personnage conceptuel de l'Ange et la discipline de l'Arcane, par exemple.
En effet, tout se joue toujours autour de ce qui est l'image matricielle de l'art romantique, selon Hegel, à savoir non pas la croix ; mais le tombeau vide - vide d'une Idée retournée au ciel pour n'en plus redescendre. Il s'agit de savoir où est placé ce ressuscité qu'il est vain de chercher ici.

Le scénario hégélien résume ce statut de l'art et de la vérité comme parents combinés, plutôt structurés comme un langage, et selon une logique de l'en-plus et de l'en-

[594] Alain Badiou, Circonstances, 2, Editions Lignes & Manifestes, 2004 ; et surtout dans, Petit Manuel d'Inesthétique, Seuil, 1998.
[595] Jacques Rancière, Le Malaise dans l'esthétique, Paris, éd. Galilée, 2004.
[596] Henry Corbin, loc.cit.

moins. Ici l'éternité d'une statue (de) Moïse est faite de l'impossibilité pour une religion de statuer un statut afin de penser l'Eternel, et l'élan d'une flèche de cathédrale, de l'impossibilité pour une pensée qui a trouvé l'Eternel, de lui donner figure sensible.

Il s'agit, à chaque fois, de faire apparaître sur le tombeau vide la place de tout corps évanoui, mais aussi de toute remontée au ciel l'immortalité présente dans les ailes diaprées d'*Igitur* et la parole de l'Ange qui annonce que, cette fois encore, l'idée s'est avérée dans son passage:

Ange de la Résurrection d'Alamût, ange de l'Annonciation, attestant, comme le Génie rimbaldien qu'il reviendra pour attester à nouveau l'événement chaque fois recommencé de l'advenu à / de l'Idée.

C'est le voyage de l'Eternité toujours prise entre le mutisme de la pierre et le retour en soi de la pensée. Autour du tombeau se pressent en effet les ombres de tout ce qui menace le corpus platonicien de l'Image en art : le devenir-philosophie du poème.

C'est le devenir-image et l'imagerie de l'advenue de l'Eternel, le devenir-musée et le devenir-archéologie de l'art. En bref, toutes les formes d'absorption du sensible dans l'Idée et de l'Idée dans le sensible qui monnaient l'identification esthétique de l'art.

Revenant à une question de principe-commencement, il faut savoir que l'Un, au contraire du jeu questionnant l'homme dans son errance érotique, constitue un objet théorique bien défini et bien construit. Christian Jambet[597] fait le point sur cette question de l'Un, et de l'Un Paradoxal ismaélien, avec Alain Badiou.[598] Il nous semble que ces deux livres, par delà cette coupure cantorienne que Badiou exalte, veulent méditer la situation de l'Un dans une perspective trans-historique. Cette méditation a pour vocation de modifier en profondeur la réflexion sur l'être en tant qu'être, d'autoriser un « pas au-delà » de Heidegger, tout comme l'approche d'Alain Badiou qui ouvre un nouveau champ d'investigation pour les études platoniciennes.

Notre reprise de la liberté dans la problématique ismaélienne pourrait, de la même façon, se lire comme une amorce de discussion avec le legs de l'ontologie allemande, et en particulier avec le dialogue instauré par Heidegger avec Schelling, « dialogue auquel il faut aujourd'hui peut-être, en substituer d'autres, l'un qui se placerait sous le signe d'un geste cartésien, l'autre qui récuserait radicalement l'historicisation du Platonisme

[597]Christian Jambet, La résurrection d'Alamût, Paris, éd. Verdier, 1990, p. 192.
[598]Alain Badiou, l'Être et l'Evènement, éd. Seuil, 1988.Voir aussi, du même auteur, Le Nombre et les nombres, éd. Seuil, 1990.

par Heidegger »[599].

Badiou introduit une nouvelle configuration de l'image comme nouage pour penser le sujet de l'art, et la notion spécifique d'impurification appliquée à l'image filmique. Le nouage —ou la suture— de la philosophie au poème s'opère à cette époque-là par son Déni même. Ce nouage dénié, ce nouage par dénégation n'est pas une inadvertance, mais le seul moyen pour assurer la coïncidence nécessaire et impossible entre les deux exigences contradictoires de la modernité :

Il y aurait un accord-discordant entre l'exigence (anti)platonicienne d'un poème éducateur du courage de la vérité, et l'exigence moderniste de l'autonomie de l'art par rapport à l'esthétique : « On accordera enfin que la subjectivation, qui projette le réel dans le symbolique d'une histoire, ne peut qu'être imaginaire, pour la raison capitale que nul réel ne se laisse symboliser tel quel. Le réel existe, dans un monde déterminé, et sous des conditions très particulières […]. Mais il est, comme Lacan l'a dit et répété, insymbolisable »[600].

[599] Op. cit.
[600] Alain Badiou, L'Hypothèse Communiste, circonstance5, Paris, éd. Nouvelles Editions Lignes, 2009.p.188.

2) **Mallarmé, autrement dire.**

On peut citer pour exemple de poème : « *Crise de vers* ». Ce n'est pas un texte de Mallarmé sur la poésie, c'est de la poésie mallarméenne, lequel est indissociablement ni plus ni moins que « le Sonnet en X », lequel est indissociablement un poème et un énoncé sur la poésie. *Je pense* aussi à telle affirmation sur l'identité entre modernité et anti-mimésis qui excède sensiblement le témoignage qui est donné : « le poème moderne est le contraire d'une mimésis. Par son opération une idée dont l'objectivité et l'objet ne sont que de pâles copies».

Badiou cherche à préserver le poème mallarméen moins de la mimésis que de l'aisthésis, de l'identification esthétique du passage de la vérité. Contre toute incarnation de l'idée qui l'engloutit dans la matière sensible, il veut faire valoir l'idée comme pure soustraction, pure opération de disparition intégrale du sensible ; mais aussi il veut faire échapper cette soustraction à tout évanouissement, la faire demeurer comme inscription.

Il veut faire accepter l'articulation problématique entre deux principes. Premièrement, l'idée est une soustraction. Deuxièmement, toute inscription est inscription d'un nom. Il y a de l'art pour autant qu'il y a nom, et qu'il y ait nomination. Or, toute soustraction est inscription d'un nom. Il y a de l'art pour autant qu'il y a nomination, Aussi le concept pertinent chez lui n'est-il pas l'art mais le poème.

L'essence de l'art est l'essence du poème. Elle est d'inscrire, de conserver à jamais non pas le disparu mais la disparition elle-même. C'est pourquoi il n'y a au fond dans le système de Badiou que deux arts nécessaires : le poème comme affirmation, inscription de la disparition, et le théâtre comme lieu où cette affirmation se fait mobilisation.

Il faut donc s'employer à garantir le statut du poème comme inscription langagière. Opération risquée puisqu'elle contrevient à cette dispersion du poème qui est propre au régime esthétique, et dont Mallarmé est un théoricien éminent.

Aussi le texte qui fixe la pensée de Badiou sur la danse est-il en fait un règlement de comptes avec Mallarmé au nom de Mallarmé. Dans un texte connu, celui-ci caractérisait l'art de la danseuse comme « poème dégagé de tout appareil de scribe ».

Cette affirmation est paradoxale, « car le poème est par définition une trace, une inscription, singulièrement dans la conception mallarméenne »

Mais le poème est constamment dit par Mallarmé non comme une trace mais

comme un tracé : le déploiement d'un poème qui s'analogise avec le « sujet » du poème : le déploiement d'un apparaître et d'un disparaître qui s' « analogise » avec le sujet du poème : le mouvement d'une chevelure, d'un rideau, d'une vague, le ruissellement d'or d'un feu d'artifice ou la fumée d'une cigarette. C'est ce déploiement en analogie qui constitue le poème comme effectivité de l'Idée.

S'adressant à son double, le spectateur-rêveur, Mallarmé lui montrait comment l'écriture des pas de la ballerine analogisant la : « nudité de tes concepts». Badiou transforme ce rapport analogique de deux pensées en métaphore de la pensée « sans rapport à autre chose qu'elle-même ». La danse exprime ainsi la nudité des concepts en général : la simple disposition des corps à accueillir le passage d'une idée. Ainsi s'établit une hiérarchie des formes de l'art qui assure le statut de l'art - et d'abord du poème- comme producteur de vérités qui éduquent.

Il faut pour cela délester Mallarmé des oripeaux disparates, puis veiller à ce que la disposition du poème ne soit pas la courbe que les vers dessinent mais le protocole de succession, de substitution et d'inscription de ses noms. Il faut enfin mettre le poème mallarméen sous la juridiction d'une double affirmation qui assure en même temps l'autonomie irréductible du poème et le besoin d'une philosophie qui en « discerne les vérités ».

Premièrement, le poème se pense lui-même sur un mode non-réflexif (excluant tout poème du poème et toute « spéculation à son endroit »).

Deuxièmement, le poème soustrait cette pensée qui est la sienne et donne lieu par là à la tache proprement philosophique, à la tâche du discernement des vérités qu'il soustrait, réservée à une philosophie ainsi délivrée de toute concurrence. Mais qu'est-ce au juste, qui est ainsi discerné, c'est-à-dire, en définitive, nommé ?

C'est toujours le statut du poème comme affirmation, et en même temps comme métaphorisation de l'advenue de l'Idée. Si la danse est classée par Badiou métaphore de la pensée, c'est chez lui le statut général des manifestations de l'art que de signifier et de symboliser un passage d'idées, de montrer qu'un corps en est susceptible, qu'un lieu peut l'accueillir, un collectif peut en être saisi. Badiou joue ainsi un jeu très singulier avec la symbolicité de l'art, entendue au sens hégélien. La danse a la tâche de montrer qu'un corps peut penser plus que l'on croit.

Elle le fait en montrant que la terre peut devenir air, et cette métamorphose chez Badiou s'appelle déjà une nomination. Et au sommet des arts, il pose le poème comme inscription du nom. Il doit pour cela arrimer le poème à l'affirmation du nom, arracher ses mots à ce destin de circulation entre fossiles et hiéroglyphes, entre corps glorieux et mouvement d'éventail, entre peintures idiotes et chant des peuples, où le régime esthétique du poème n'a cessé de le promener.

Badiou ramène de fait le poème à l'ordre platonicien du logos. Il fait de ce logos une maxime propre à susciter le courage de la pensée en général. Cela, même si le langage n'est jamais celui que je parle, note Maurice Blanchot : « Le propre de la parole habituelle, c'est que l'entendre fait partie de sa nature. Mais, en ce point de l'espace littéraire, le langage est sans entente, de là le risque de la fonction poétique. Le poète est celui qui entend un langage sans entente »[601].

Le poème se fait ainsi orientation pour la pensée, et l'on connaît son goût prononcé pour l'orientation dans la pensée, et les maximes qu'il extrait des poèmes en leur donnant valeur d'exemple très général, tout comme Lautréamont :

« Nous t'affirmons, Méthode », ou : « Sur les inconsistances s'appuyer ». Mais il exclut en même temps que le poème soit auto-suffisant dans l'orientation de la pensée, car c'est la tâche propre de la philosophie. Le dispositif de la forme-poème, c'est à dire les nominations, soit posé comme la pensée que le poème soustrait.

C'est ainsi qu'elle reconnaît que le « devoir de la famille des iridées »[602], n'est autre que le « devoir de pensée, que le devoir de la pensée est de décider au point de l'indécidable », et que c'est précisément cette exigence de décision sur l'indécidable qui se joue dans la question de savoir si un paquebot a fait naufrage dans les parages ou si l'écume n'atteste pas la fuite d'une sirène venue rire à notre barbe.(« *A la nue accablante tu »)*

Du coup le poème mallarméen, qui est déjà une allégorie de poème, en forme de « coup de queue » de l'Idée, devient chez Badiou une allégorie de la forme de l'événement en général, et du courage de la pensée qui en soutient l'épreuve en particulier. C'est bien ainsi une prédisposition de l'écart symbolique qu'opère Badiou dans ce Double dire du poème. Il veut écarter le poème, donc la pensée et son courage de l'embourbement romantique, dans l'humus des fossiles ou, à l'inverse, de l'évanescence symboliste des mouvements d'éventail. Il prétend éviter au poème d'être « poème du poème » et à la philosophie d'être philosophie du poème. Mais il ne l'évoque qu'en ap-

[601] Maurice Blanchot, L'espace littéraire, Idées-Gallimard, Paris, 1955, p. 52.
[602] Prose, in Mallarmé : Œuvres Complètes, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1945.

parence. Car l'énigme se ramène dans son analyse à la métaphore où la philosophie reconnaît en son image la « pensée du poème », la pensée de l'événement de vérité, qu'elle trouve deux fois dite par le poème : dans l'affirmation de la maxime et dans la transparence de la métaphore, qu'un trop peu profond ruisseau, incessamment franchi, sépare l'une de l'autre.

L'esthétique, comme c'est simple sur un fond de supercherie et de feinte : Le poème dit seulement ce que la philosophie a besoin qu'il dise et qu'elle feint de découvrir dans la surprise du poème.

Il est possible de généraliser à tout le système de Badiou ce qu'il nous dit à propos de la danse. Quand il en dégage les principes, il souligne qu'il s'agit non de la danse elle-même, de sa technique et de son histoire, mais de la danse « telle que la philosophie lui donne abri et accueil ».[603]

Il n'y a donc pour lui de vérité de la danse que dans l'abri philosophique, c'est-à-dire dans le nouage de la danse et de la philosophie. La danse est un art qui n'est pas un art, remarquons le.

On se demandera alors si la classification des arts, propre à Badiou n'est pas précisément faite pour assurer le « propre » inviolé de l'art et la pureté de chaque art, en assignant à résidence, aux frontières, le nouage de l'art et de ce qui n'est pas lui, qu'il s'agisse de la philosophie ou de la misère du monde. On se demandera alors du même coup, si ce n'est pas du coté de ces frontières que se déploie des tensions propres à remettre en cause le nouage du platonisme et du modernisme que résume le terme d'inesthétique.

Mais ces obscures tractations de frontière donnent peut-être lieu à une confrontation nouvelle de la pensée de Badiou avec les formes de l'identification moderniste de l'art. On est en droit de se demander si tout l'édifice de la dénégation n'est pas remis en question par le Nouage ainsi déclaré des mouvements d'un art, et les concepts de la philosophie. L'édifice de l'inesthétique est aussi fragile que celui de feu l'esthétique, dont on n'entendra plus guère parler, sans doute, après le questionnement puissant de Badiou, même si ce réquisitoire risque de noyer l'enfant avec l'eau du bain, c'est-à-dire la beauté avec la sur-interprétation philosophique.

Le coup de force faisant retour sur le « centre », impose une prise en considération nouvelle du nouage ci-devant nommé esthétique des productions de l'art et des formes de la pensée de l'art. Les notions de configuration et d'impurification, d'abord introduites à

[603] Alain Badiou, Petit Manuel d'inesthétique, Paris, Le Seuil, 2006, p.99.

propos du cinéma, imposent une redisposition des rapports entre le poème et sa pensée, une remise en cause de la théorie « évènementielle » du poème. Significativement, le premier exemple de configuration/sujet que nous propose le « *Petit Manuel d'Inesthétique* » est la « tragédie », qu'il nous montre initiée par l'événement nommé Eschyle et trouvant chez Euripide sa saturation.

Cette configuration poétique est très clairement une configuration de nouage : c'est la « tragédie grecque » telle que la philosophie, de Schelling à Nietzsche et Heidegger lui a donné l'abri de ses concepts, la tragédie grecque comme concept de la philosophie et aussi comme matière première de l'art moderne nommé mise en scène.

Mieux, dans son assignation d'un « propre » impropre du cinéma, nous pouvons reconnaître une forme bien spécifique d'exclusion de l'impur, c'est-à-dire en fait de l'esthétique comme régime de l'art, régime de l'indistinction de l'art et des arts. Le cinéma n'est pas seulement fait du mélange des autres arts. Il a pour propre de les « impurifier ».

C'est sans doute dans le cinéma ou dans son impureté que se trouve l'exemple le plus clair de ce brouillage des oppositions modernistes. Le cinéma est exemplairement affecté par Badiou à cette garde des frontières de l'art et du non-art dont nous parlions et où il joue le rôle d'une sorte de portier/videur/filtreur.

Mais le cinéma est aussi pour lui le témoin spécifique d'une saturation du paradigme moderniste de la séparation de l'art et du non-art. Il y a eu, nous dit-il, deux grands âges du cinéma, un âge représentatif hollywoodien et un âge moderne du cinéma anti-narratif, anti-représentatif. Il est certes possible de discuter cette périodisation qui n'opère la coupure simple de la mimésis et de l'*anti-mimésis* qu'au prix d'occulter le paradigme esthétique anti-représentatif sous lequel le cinéma s'était déclaré comme art, avant sa normalisation hollywoodienne, au prix d'écarter le grand schème esthétique de la présence directe, non-nommée, de l'Idée dans le mouvement des corps et des images, que ses théoriciens avaient tiré de Mallarmé et de la danse.

Ce tableau dépeint ce que d'autres appelleraient un âge post-moderne du cinéma, et le dit post-modernisme. Au demeurant, ce n'est rien d'autre que la contestation désenchantée de l'inconsistance du paradigme moderniste, bref la version fatiguée de la hargne anti-esthétique.

Dans cette assignation d'un « propre » impropre au cinéma, nous pouvons reconnaître une forme bien spécifique d'exclusion de l'impur, c'est-à-dire en fait de l'esthétique comme régime de l'art, régime de l'indistinction de l'Art et des arts.

C'est à propos de la forclusion du sujet signifiant que Jacques Lacan déclarait : « Vous ne vous en étonnerez pas, car nous n'avons pas clos notre discours, et il n'est pas facile de trouver un médium quand il s'agit de terminer sur un sujet par essence ex-centrique ».[604]

Nous ne pouvons que répéter en différé, avec un ton plus libre, et selon des modalités grammatologiques différentes, notre différen*d* aporétique initial, dès nos propos liminaires de l'introduction, avec une problématique du questionnement ontologique, débordée, mise en crise et en déconstruction par le jeu de la différ*a*nce ontico-ontologique :

« Esthétique ou (in)esthétique ? L'Art ou les arts ? L'Islam ou les islams ? L'image ou l'imaginal ? Être ou ne pas être ? Un ou multiple ? Singulier ou pluriel ? Orient ou Occident ? ».

A savoir qu'on ne peut rien prouver en réponse à notre questionnement initial. Finalement, nous en venons à produire moins que la question de départ, une décroissance de résultats. Il est vrai que « la philosophie aggrave les problèmes », comme l'estime Alain Badiou - en référence à Heidegger - .

Sur ce thème de la conclusion nous ne sommes pas les seuls à être plus que réservés. En effet, Cynthia Fleury, également à la fin de son livre « *La métaphysique de l'imagination* » considère que la conclusion n'est pas seulement une synthèse, elle est aussi le lieu d'un effort de perspective, de mise à distance ou de « mise au lointain ».

La conclusion peut rester un corollaire d'une expérience du temps et du lieu ; loin d'apparaître comme un moment savant, totalisateur d'une problématique, « sous la forme d'un ultime témoignage que la conclusion se déploie. Témoignage, selon les préceptes mallarméens, d'un amour de l'idée, avec l'idée, pour l'idée, au sein du monde imaginal ».[605]

Gilles Deleuze n'a-t-il pas déclaré que « Dés que l'on est dans une époque pauvre, la philosophie se refuge dans la réflexion « sur » (…) Si elle ne crée rien elle-même, que peut – elle bien faire, si non réfléchir sur ? Alors elle réfléchit sur l'éternel, ou sur l'historique, [l'art (ou/et) l'esthétique], mais elle n'arrive plus à faire elle-même le mou-

[604] Jacques Lacan, Le Séminaire livreVII, L'éthique de la psychanalyse, Paris, éd. Seuil, 1986. p.359.
[605] Cynthia Fleury, Métaphysique de l'imagination, seconde édition, Paris, éd. D'écarts, 2001.p. 644.

vement »[606]. Surtout, dans l'absence presque totale *des procédures génériques* telles que les a déterminées Alain Badiou[607].

Nous pourrions invoquer et évoquer d'autres arguments pour récuser toute possibilité de synthèse, du fait même de la spécificité de l'écriture et de « l'espace qui (s'y) espace », comme disait Heidegger[608], et que la différ*a*nce inscrit comme espacement des lettres en différé.

Donc, notre problématique reste orpheline à plus d'un titre. Pas d'ontologie de l'image, qui demeurera problématique(?). Son existence en tant qu'image reste problématique, dans le jeu questionnant l'implexe (au sens de Valery), l'homme- problème complexe du monde- problème (?).

Ni une ontologie possible de l'image problématique (au sens d'une formalisation axiologique). Ni au sens Kantien de la problématique comme « possibilité », qui ne soit un schème en mouvement mis en rapport avec un masque mortuaire en photo, se référant à Pascal, dans les souvenirs personnels de Heidegger.

Pas d'art proprement islamique. Pas d'esthétique qui en soit propre et proche plus qu'une (in)esthétique. Pas d'Islam, mais des islams en présence jouant dans la structure islamique dont le « Centre de fonctionnement se trouve nécessairement ailleurs », hors des multiplicités singulières : La Pierre Noire de La Mecque.

A la rigueur, on pourrait invoquer l'agencement de la pierre noire et des affects féminins remémorant Agar comme instaurant un dispositif permanent autour de la Mecque. Un élément hétérogène à la composition esthétique de la sensibilité est ainsi introduit de l'étranger à l'intérieur de l'islam dominant. Cette archive immémoriale ne laisse que des traces invisibles et sans poids ni volume. Cet élément que l'on ne peut classer dans l'esthétique, et qui relève d'une dimension inesthétique dans son principe même aboutit à un nouveau partage du sensible. La mise en œuvre ne constitue pas à proprement parler un art, puis qu'il s'agit de l'agencement entre plusieurs arts, et plusieurs organes sensitifs de réception, avec quelque chose au bout : cette Pierre Noire petite.

A la limite, et au conditionnel, s'agissant de la conjugaison d'une multiplicité d'arts, il serait possible d'y reconnaître certaines définitions de l'art *baroque*. Cette acception de l'art baroque, à propos de la culture islamique des plis dans le drapé des vêtements, a fait l'objet d'une remarque précieuse de Gilles Deleuze dans son ouvrage : *Le Pli .Leibniz et le baroque*: « S'il y a délire chez Clérambault, c'est suivant les plis qu'il

[606]L'autre journal, n° 8 octobre 1985, entretien avec Antoine Dulaure et Claire Parnet, repris dans Pourparlers, Paris, éd. Minuit, 1990.p. 166.
[607] Alain Badiou, Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989.p. 15.
[608] Martin Heidegger, Remarques sur art-sculpture – espace, Paris, éd. Payot & Rivages, 2009.p. 35.

retrouve dans les petites perceptions hallucinatoires des éthéromanes. Il appartient ainsi à la déduction formelle de chevaucher les matières et les domaines les plus diverses. Elle y distinguera : les Plis, simples et composés ; les Ourlets (les nœuds, les coutures étant des dépendances du pli) ; les Drapés avec points d'appuis, C'est seulement ensuite qui viendront les textures matérielles, et enfin les Agglomérats ou Conglomérats (feutrent, par foulage et non plus tissage). Nous verrons a quel point cette déduction est proprement baroque ou leibnizienne […] mais les cartes postales courante de l'époque coloniale montre aussi ces systèmes de plis qui prennent tous les vêtements des femmes marocaines, visage y compris : C'est un *baroque islamique* »[609] .

La catégorie d'art *baroque musulman* a été réservée par certains historiens de l'art, concernant marginalement les édifices ou églises bâties par des travailleurs du bâtiment musulmans lors des périodes d'occupation de territoires comme l'Andalousie espag nole. On songera par exemple à l'Alcazar de Tolède ou à des variantes comme le style mudéjar à la grande mosquée de Cordoue, et le style baroque musulman de l'époque normande en Sicile. Il y eut une extension de ce style baroque musulman, exporté par les conquérants espagnols en Amérique latine, et particulièrement à la cathédrale de Lima au Pérou dont on remarquera au passage la multitude de plis sur la façade.

S'il y a avait une esthétique pure et simple dans l'islam, elle serait baroque. Ce serait un baroque de principe, mais on ne pourrait pas affirmer que c'est un baroque musulman spécifique, car il serait toujours mêlé à quelque chose d'autre, extérieur à l'islam de référence, d'autant plus qu'il y en a plusieurs.

La grande place de Syracuse présente la convergence de plusieurs influences architecturales : grecque, romaine, italienne, arabe, normande ou espagnole. Elle fut, et elle reste désormais infiniment baroque. Mais cet infini baroque ne se réduit pas à la seule composante arabe et l'ensemble est singulier en tant que pratique artistique du fait de ses multiples influences. Le baroque réside dans la composition, et non pas dans les composantes. Le baroque n'est sans doute pas un genre artistique en –soi, mais plutôt une envolée des formes pré-existantes.

Concernant l'image et toutes formes d'image, il y a toujours à prendre en considération la retombée décalée de la structure à l'intérieur d'elle-même, il en résulte un clivage de l'image dans toutes les catégories où elle s'exprime, que ce soit l'imagination, l'imaginaire ou l'imaginal.

[609] Gilles Deleuze, Le Pli. Leibniz et le baroque, Paris, éd. Minuit, 1988, p.53-54

Figure 21 : cathédrale de San Francisco de Lima
(Pérou 1625- 1649) de style baroque musulman.

Il y a seulement un détournement imaginal, un lent dés-oeuvrement des interdits représentatifs centraux installés et représentés essentiellement par la Pierre Noire, Ka'âba de la Mecque, Centre du centre de la Loi arabo-islamique dans les territoires conquis, même avant toute reconquista possible à Grenade dans l'Espagne andalouse d'Ibn Arabî décrite par Louis Aragon, ou à Alamût en Iran, où ce-là se trouvait dé-centralisé avec la plus grande excentricité, après l'abrogation de l'origine.

Ce Centre tyrannique s'était désinstallé en de multiples dé-territorialisations différentes, comme la poésie persane et le « mode de vie soufi » dans un autre Islam, dans les villes après l'exode rural, dans les jardins, avec l'Amour, le vin et le haschich d'un nouveau style artistique, qui a pu être peint sur des miniatures persanes.

Il est possible de confirmer ici l'affirmation de Jacques Derrida, citée pour introduire notre recherche, qui déclarait dans ses entretiens avec Mustapha Chérif à propos de l'Algérie: « Il y a des islams, il y a des occidents »[610]

Nous avons tenté de montrer qu'il en va tout différemment en islam shi'ite iranien, dont l'image, représentation de l'imaginal (néo)platonicien chez les grands philosophes soufis, se présente d'un trait bien distinct, et une touche impalpable dans les arts persans, comprenant l'art de la philosophie.

N'oublions pas la force de l'art, Nietzsche écrivait que « nous avons l'art afin de n'être pas coulés au fond par la vérité ». [611]

Il ne s'agissait donc pas en Iran de dégager la vérité de l'Islam, mais d'affirmer et simuler mimétiquement (au sens de la traduction de mimésis par contrefaçon, et non par imitation), avec un style artiste la différance, l'« autre mêmeté ».

Intensive de la puissance persane d'exister par le levier d'une métaphysique d'artiste, (néo)platonicienne : l'Imaginal (*'alam al -mithâl*), catégorie reprise depuis Avicenne, en passant par Ibn Arabî, Hallâj, Sohrawardi jusqu'à Mollâ Sadrâ Chirazî, par delà la Sunna majoritaire sous l'occupation arabo-islamique.

Cette représentation se dessinait dans un contexte de crise politique généralisée au X-XI^{ème} siècle de l'Hégire, avec des guerres d'invasion, des persécutions religieuses et d'horribles supplices, où l'on grave le nom des prisonniers sur leur peau, dont les personnages conceptuels évoqués portent témoignage avec leur martyre, comme Hallâj et Sohrawardi, sans oublier la censure et l'auto-censure dont le libertin Omar Khayyâm fut bien la victime.

[610]Mustapha Chérif, loc, cit, p. 65.
[611]Friedrich Nietzsche, Fragments posthumes, Werke, Munich, Carl Hanser Verlag, 1956, t.III, p.832.

Un coup de dé(s) mallarméen jamais n'abolira le hasard. Ni ne s'abolira comme hasard. Enfin, le plus in-esthétique n'est jamais sur, et comment regarder, sentir, jouir « esthétiquement », si ce n'est en glissant progressivement d'une langue persane à l'autre qui serait l'arabe, car il y a plus d'une langue, dans tous les cas de « figures », quand on a la position de déconstruire la dualité d'une telle construction par l'invention d'un *monolinguisme*.

La monstration du glissement porte le désir de l'inexistant, et de l'inexist*a*nce, avec un « a », comme Badiou l'a écrit par analogie avec la différ*a*nce, en hommage à Jacques Derrida : « Le point de fuite, il faut que vous le montriez en faisant fuir la langue. Vous devez avoir une langue de fuite »[612].

L'enjeu de ces jeux sur les mots, qui font bégayer la langue comme le disait Deleuze en éloge de Nietzsche, sans aboutir nécessairement au bégaiement des étoiles, met en scène le jeu des différents « mimêmes » articulés, en question dans ces jeux d'écriture, visant la « désarticulation de la mimésis des articulations », pour un tour de plus, grammatologie des fondements de la métaphysique définie comme onto-théo-téléo-logie, dans le sillage de Heidegger et Derrida. Cette désarticulation des mimêmes bibliques, qui se répètent avec des variations chez les gens du Livre, s'effectue exemplairement dans l'islam au sujet (présent-absent) d'Agar, mère de Ismaël/ Ismâ'îl, mère-porteuse répudiée par Abraham/Ibrahim et chassée par la légitime Sarah.

Hagar ou Agar, dont le nom ne figure pas dans le Coran, mais dont la mémoire innommable se trouve honorée indirectement par les pèlerins qui circomambulent autour de la Ka'aba de la Mecque, où la Pierre noire érigée symbolise la rencontre d'Ibrahim se réconciliant avec Ismâ'îl dans ce lieu-événement qu'est le Coran.

En son nom oublié, forclos, les pèlerins tournent sept fois entre les collines de *Safaa* et de *Marwah*. Cette séquence, préislamique selon certains auteurs, a été proposée comme l'imitation d'Agar à la recherche éperdue d'eau pour son fils, fut conduite par Dieu jusqu'à la source pure et permanente de *Zamzam* sur le « site d'Abraham », à la Ka'âba de La Mecque.

Dans ce silence, l'ajointement entre le vu et l'entendu qui définit le fantasme, où l'écrit et le non-dit ne disposent pas de lieu ni d'espace pour s'y inscrire. La jonction de ses articulations fondamentales et même fondatrices de l'islam ne s'effectue nullement.

[612] Alain Badiou, Petit Panthéon portatif, Paris, éd. La Fabrique, 2008. p. 132.

On ne sait même pas si Ibrahim, Saraï et Ishak ont existé dans la tradition onomastique des Koraïchites. L'origine de la scène primitive se recule sans cesse, fantomatique, vers des temps archaïques.

La place d'Abraham, le père des tribus premières d'Arabie, est introuvable, problématique toujours, tout comme celle d'Agar, qui n'a guère laissé de traces.

Avec cette différence capitale et inouïe qu'Ibrahim et Saraï existent pour Allah, leurs noms par écrit sont mentionnés par le Prophète dans le livre saint du Coran, et point du tout Agar, sauf au titre de « mère d'Ismâ'îl ».

Par différen$\frac{t}{c}$iation, la liberté de ton pour penser en se différenciant suffit à se manifester, d'entrée de jeu, en mettant l'accent sur la ponctuation même et les différents jeux d'écriture :

Les tropes, la mise entre parenthèse suspensive intentionnelle (*époché*). La mise entre « guillemets » suspensive de toute ontologie, le point d'interrogation : « ? », la dé-construction grammatologique de la présence pleine du « sujet » et de l'objet, se jouant de l'« auteur » et de la « personne », au présent de l'indicatif à la première personne du verbe « être » à l'infinitif, jeux de la métaphore et de la métonymie dans la structure du Jeu, signe jouant « avec - et- / sans » la logique des langues.

Pas de lieu fixe pour l'événement:

Nous sommes bien dans des non-lieux géopolitiques, utopies imaginaires de ces « citadelles suspendues du non où », décentrées « radicalement à la racine », comme l'écrivait superbement Sohrawardi, ce nomade de la pensée. Pas de langue propre assignable. Grammatologie polyglotte que l'art des « arabesques », motif ornemental bien arabe comme le nom l'indique, et sunnite en l'occurrence ?

Que dire du retour des Nabis, prophètes et nabots en langue arabe, spectres qui se trouvèrent re-territorialisés comme le peintre Toulouse-Lautrec à Pigalle ?

Après avoir examiné les différents points de vue, il s'ensuit que l'esthétique tire son épingle du Jeu, en un certain sens, très et trop généralement abstrait, simple reflet inversé du réel, simple idéologie « et / ou » subversion reconductrice de l'ordre du monde.

Génériquement, et avec plus de complexité, les penseurs d'une « esthétique » du sensible se réclament du « Jeu du monde problème », à savoir pour exemples déjà mentionnés, près de la Revue Arguments : Kostas Axelos scrutant le « *Jeu du Monde* ; Edgar Morin, sociologue de « *L'esprit du Temps* » ; Eugen Fink, philosophe du « *Jeu*

comme symbole du monde » ; Pierre Fougeyrollas marxiste analysant le jeu de la dialectique elle-même en jeu dans « *Contradiction et totalité* » ; tous nous incitent à prendre beaucoup plus au sérieux cette semi-réalité de l'Imaginaire, qu'ils appellent conceptuellement, selon une trop grande généralité abstraite, tendant à le noyer dans un noyau d'universalité mytho-poétique : l' « Etat esthétique », affirmé par Schiller (dont on connait les rapports compliqués avec Hölderlin) dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme,* et en France par Charles Fourier dans « *Le nouveau monde amoureux* »[613].

D'un coté, le jeu est un état second avec un statut anthropologique institué, et pour ainsi dire un état permanent, voire éternel si le Paradis est ainsi paradisiaque.
D'un autre côté, cette dimension esthétique représente bien pour Cornélius Castoriadis (alias Chaulieu, Cardan, Coudray, etc.…) les puissances instituantes de l'« institution Imaginaire de la Société »[614], et une constitution instituée et institutionnalisée de « l'imaginaire social » historique, gratifié d'une autonomie relative, doté d'un efficace symbolique propre d'intervention, plus puissante et figurale que l'idéologie, dans la mesure où elle mobilise d'avantage l'ordre du désir.
Philosophe et psychanalyste, économiste, Castoriadis a toujours choisi la liberté et réfléchi contre le bureaucratisme stalinien, à une action révolutionnaire efficace et juste pour mettre l'imagination au pouvoir, et en grande partie axée sur la part de l'imaginaire social historique, configurant toute une esthétique mettant en jeu la puissance du désir qui se rencontre (*tuchè(* fortune/chance*)*, en grec) dans les institutions.

C'est que nous baignons dans un « état esthétique » dès l'enfance, en un état second de félicité, grâce, émotion, jouissance, bonheur, qui cristallise des variations épochales dans son Jeu ; mais sous toutes les différ*a*ntes facettes, c'est le Même qui revient, comme éternel Retour du Jeu. L'esthétique est ici conçue non seulement comme un caractère essentiel propre aux œuvres d'art, mais à partir du sens originel du terme, *aisthètikos* du grec *aisthanesthai,* « sentir », dont l'objet est un « *aisthéton* ».

C'est une émotion, un sentiment de beauté, d'admiration, et au paroxysme, de sublime ; il naît non seulement des spectacles et des arts, dont évidemment ceux de la musique, du chant, de la danse, mais aussi des odeurs, parfums, goûts des aliments ou boissons, et il naît du spectacle de la nature, d'émerveillement devant l'océan (« Homme libre, toujours tu chériras la mer », écrivait Baudelaire), la montagne de l'Everest, les premiers pas sur Mars de Gagarine, le lever du soleil (Le Lorrain). Les exemples ne

[613] Charles Fourier, Le nouveau monde amoureux, Paris, éd. Anthropos, 1967.
[614] Cornélius Castoriadis, L'institution Imaginaire de la Société, Paris, éd. Seuil, 1975.

manquent pas.

Il peut naître nombre d'œuvres, avec le ressort de la négativité politique de l'imaginaire, qui à l'origine n'avaient nulle destination esthétique, comme les antiques moulins à vent ou les anciennes locomotives à charbon, ou les « *Ready made* », porte bouteilles ou bidets de Marcel Duchamp.

Aussi, les objets les plus techniques, comme l'automobile et l'avion, peuvent devenir par bricolage comme chargés d'esthétique. Les affiches en lambeaux lacérées sont recensées comme « pop'art » sur les murs des villes, tout comme les tags des grapheurs[615]. Qui élaborent un art novateur et produisent un espace-temps palimpseste lisse (*nomos)* dans cet englobant qu'est « la Ville », et « la Fête », telle par exemple « la Commune de Paris » (La Ville, définie comme l' « Englobant », de préférence au Jeu, par Henry Lefebvre).

Il y a une interpénétration de l'esthétique et de l'imaginaire, les deux thèmes de la présente recherche. L'esthétique et l'imaginaire ont une partie commune :

L'esthétique nourrit l'imaginaire, et elle est en partie nourrie par l'imaginaire (épopées, romans, poésies, sculptures, etc.…). L'esthétique et la poésie vécue ont en commun l'enchantement que peuvent procurer l'une et l'autre. L'esthétique et la consumation ont pour trait commun d'atteindre un état second, lequel peut devenir souverain.

L'esthétique et le ludique ont pour trait commun d'être leur propre « finalité sans fin, et légalité sans loi » dans le libre Jeu de la sensibilité esthétique, dans la doctrine des Facultés de Kant, y compris quand ils comportent des finalités utilitaires.

Nous admirons la beauté des formes et des couleurs dans le monde vivant, celle des plumages d'oiseaux, parfois somptueux comme chez le paon, des fourrures, des ornements comme les bois des cerfs. Certes, la conception utilitariste tend à réduire les couleurs des coqs à un rôle de séduction sexuelle, les couleurs des orchidées à des invites aux abeilles, les couleurs des ailes de papillons à des leurres, et à considérer que tout gain décoratif donne un avantage sélectif.

Mais un tel luxe, un tel foisonnement de couleurs, de décorations ne débordent-ils pas les fonctions efficaces, sélectives, adaptatives ?

Ne sont-ils pas inhérents à la prolifération inventive de la vie ? Les magnificences destinées à l'attirance sexuelle ne relèvent-elles pas d'un surplus esthétique, qui souligne ce qu'on peut appeler l'auto- présentation ?

Quand nous voulons nous faire beaux ou belles pour séduire, le vouloir-séduire explique

[615] René Schérer, Hospitalités ; Le temps du Graff, Paris, éd. Anthropos, 2004, p. 90.

l'utilisation de la beauté, non la beauté elle-même. Posons donc qu'il y a une racine profonde, antérieure à l'humain, de l'esthétique humaine, qui se rapprocherait de l'imagination transcendantale. Il en résulterait nécessairement une nature esthétique ou esthéticienne de l'espèce humaine, dont l'anthropologie peut étudier la spécificité et l'historique des manifestations :

On peut penser que les figurations préhistoriques, les masques dits primitifs, les peintures dont les Indiens Nambikwara d'Amazonie recouvrent leur corps, les plumes, parures, boucles d'oreille ou tatouages archaïques, constituent des développements spécifiquement humains, qui nécessitent des mains artistes et artisanales, d'une qualité esthétique universelle émergeant de l'exubérance de la vie, et qui s'est déployée dans les floraisons végétales, les carapaces, plumages, ramages des espèces animales.

Dans les sociétés archaïques, parures, musiques, chants, danses accompagnent tous les actes de la vie quotidienne, exaltent les fêtes et les cérémonies. Si celles-ci sont inséparables des croyances et de mythes, on ne saurait réduire leurs manifestations esthétiques à leurs fonctions magiques ou religieuses. Elles répondent aussi à un sentiment esthétique profond, originairement non-décanté de la magie, du mythe, et de la religion. Et nous pouvons reconnaître l'esthétique des parures, masques, fresques, en l'isolant hors de leurs contextes magico-religieux.

Certainement, les fresques de la grotte Chauvet et de Lascaux doivent être comprises dans leur finalité magique, les fresques de la chapelle Scrovegni et de la Chapelle Sixtine dans leur finalité religieuse. Mais pourquoi les générations laïcisées qui se sont succédé admirent-elles esthétiquement, hors de la foi, les fresques préhistoriques et celles de Giotto et de Michel-Ange ?

Si on ne peut isoler la dimension esthétique à l'état pur dans la préhistoire et l'histoire humaine, on ne peut pas pour autant l'éliminer. Le fait même que la dimension esthétique se soit autonomisée et différenciée dans les civilisations modernes par rapport aux finalités magiques, religieuses ou culturelles nous indique qu'elle y était présente, bien qu'indifférenciée. C'est pourquoi ce qui est mythologique ou magique peut nous donner l'émotion esthétique alors que nous avons cessé de croire au mythe et à la magie. Nous ne croyons plus littéralement aux mythes, mais nous y adhérons « esthétiquement ».

Le « Musée imaginaire », c'est-à-dire le domaine esthétique, conçu par André Malraux devient le conservatoire des phases dépassées de l'humanité qui s'y trouvent reléguées et « relevées » en une *Aufhebung* hégélienne, avec la réserve que cela soit pos-

sible. L'esthétique autonome et différenciée est ainsi une ultime émergence de la culture moderne, qui se développe en se détachant des finalités magico-religieuses.

Tout ce qui est mythologique, magique et religieux peut se sauvegarder, hors la croyance, dans l'esthétique. Il y a une grande communication occulte ou souterraine entre la sphère mythologique et la sphère esthétique. De plus, il reste quelque chose de magique dans toutes nos émotions esthétiques. Tout ce qui est représenté sous forme d'image, peinte, filmée, comporte en soi le « charme de l'image ».

L'image, tout en étant dépourvue de la matérialité empirique, comporte une qualité nouvelle comparable à tout reflet de la réalité, une vertu dé-réalisante et sur-réalisante, une magie, la magie du double : le dédoublement de l'univers en un univers reflet nous confère, avec le charme de l'image, un état second proprement esthétique, spécifiquement esthétique. La spécificité esthétique retrouve ici la problématique déjà évoquée du « Jeu » chère à Kant, Schiller, Nietzsche, Heidegger, Herbert Marcuse, Henry Lefebvre, Eugen Fink et Kostas Axelos, suturée à certaines découvertes scientifique actuelles.

Il y a certaines notations de Marx et d'autres marxistes, freudo-marxiens et marxologues, « sur le travail comme jeu », dans une société qui développerait « le libre jeu des forces productives », reprises par André Gorz et par Herbert Marcuse: « Le domaine de la nécessité, du travail » est un domaine non-libre, parce que l'existence humaine dans ce domaine est déterminée par des objectifs et des fonctions qui ne sont pas les siens et qui ne permettent pas le libre jeu des facultés et des désirs humains.

« Le jeu et l'apaisement comme principes de civilisation n'impliquent pas seulement la transformation du travail, mais aussi sa complète subordination aux potentialités de l'homme et de la nature évoluant librement. Les idées du jeu et de l'apaisement révèlent maintenant toute la distance qui les sépare des valeurs de la productivité et du rendement. Le jeu est improductif et inutile, précisément parce qu'il refuse les traits répressifs et exploiteurs du travail et des loisirs, il ne fait que jouer avec la vérité ». [616]

Ce projet d'une civilisation non-répressive est grandiose, même si Marcuse simplifie abusivement les concepts de la théorie freudienne du refoulement des pulsions, liées ou déliées, dés intriquées en rapport avec le jeu de la répression, notamment avec le motif et le concept de « tolérance répressive », introuvable dans le texte freudien.

La pulsion de mort n'est pas distinguée de Thanatos comme Principe supérieur du point de vue des « *Instinkts* », avec la précision de Deleuze dans sa présentation du « masochisme » de Sacher-Masoch.[617]Jacques Lacan, plus rigoureusement que Marcuse, traite « Quelque réflexions sur l'ego », en question dans le « jeu de la bobine », en rela-

[616] Herbert Marcuse, Eros et Civilisation, Collection Arguments, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.171-172.
[617] Gilles Deleuze, La Vénus à la fourrure, Paris, Minuit, 1967, p.99sq.

tion avec le Stade du miroir, à propos du petit-fils de Freud, tel qu'il est présenté (Fort-Da) dans « Au delà du principe de plaisir »

Ce jeu lui semble représenter la prise que l'enfant essaie de se donner sur une réalité qui lui échappe : les apparitions et réapparitions de l'objet symbolisent ces éclipses intermittentes de la mère dont il se rend maître et se venge en les transposant sur un autre plan que celui où il les vit. C'est cette transposition qui est remarquable puisqu'elle donne la possibilité de se repérer et de repérer son angoisse dans la réalité, cela dans la mesure où elle produit des effets, Lacan écrit en référence à Freud : « Voici le fond du problème : le comportement de l'enfant devant le miroir nous semble immédiatement plus compréhensible que ne sont ses réactions aux JEUX dans lesquels il semble se sevrer lui-même de l'objet, dont Freud, dans un éclair de génie intuitif nous a décrit la signification dans *l'au-delà du principe de plaisir* »[618].

Pour le sujet, ce quelque part où il se pose en se supposant, c'est d'abord quelque chose d' « autre » qui le lui représente ; et sa propre réalité est d'abord l'occasion d'un premier renoncement : « C'est un des traits les plus fulgurants de l'intuition de Freud dans l'ordre du monde psychique qu'il ait saisi la valeur révocatoire de ces jeux d'occultation qui sont les premiers jeux de l'enfant…Grâce à lui nous pouvons les concevoir comme exprimant la première vibration de cette onde stationnaire de renoncement qui va scander l'histoire du développement psychique »[619].

Marcuse et Axelos citent quelques notations de Karl Marx, dans « *le Capital* », qui vont dans le même sens que l' « *Imaginaire utopique* » du génial Charles Fourier superbement mis en valeur par René Schérer et Olivier Revaut d'Allonnes, qu'ils revendiquent à juste titre avec la valorisation d'une civilisation non-répressive, à l'image de Narcisse et d'Orphée et non de Prométhée, eux qui rejettent la civilisation répressive symbolisée par Prométhée, au plaisir de la Société d'harmonie. Toutes les passions sont acceptées dans « Le Nouveau Monde amoureux », au nom de l'attraction passionnée, « papillonne » imaginative, jusqu'à l'amour « pivotal », et elles ne deviennent négatives que par « engorgement ».

Les penseurs de ce « Jeu du monde-problème », spécifiquement comme cas d'espèce, problématisent alors un espace problématique métaphorique et sur-métaphorisé dans un espace ludique, où les hommes se seraient distribués comme acteurs dans les lois errantes érotiques des « fragments d'on ne sait quel Grand Jeu», citation de Paul Valery, à qui on peut ajouter d'autres grandes œuvres littéraires comme celle « mise en jeu » par

[618] Sigmund Freud, Essais de psychanalyse, Paris, éd. Payot, 1981, p. 51-52.
[619] Jacques Lacan, Ecrits, Paris, éd. Seuil, 1966, p.87.

Georges Bataille, et telles « *Le Joueur* » de Dostoïevski, ou « *Le jeu des perles de verre* » d'Hermann Hesse, et les romantiques allemands…,

Tant il est vrai que la thématique du Jeu, « finalité sans fin et légalité sans loi » se jouant entre le Beau et le Sublime, « plait universellement sans concept », et donc resplendit elle-même d'une certaine beauté poétique, et l'on comprend quelle portée révolutionnaire cette poétique a pu revêtir lors de l'« événement» ludique de Mai 1968, avec ses ludions en France et dans le monde.

Y entrent en jeu, d'emblée de jeu, à la fois le Joueur, le Jouet, le joué pour de bon, l'enjoué, le mauvais Joueur et l'en-jeu du Jeu du Monde, lui-même jouant double jeu dans l'histoire, d'emblée de jeu. Certaines sciences modernes viennent au soutien de la valeur ludique des Jeux, ce qui ne gâte rien à sa valeur théorique : Les mathématiciens Von Neumann et Morgenstern ont élaboré une Théorie des Jeux, parfaitement cohérente pour gagner aux jeux de hasard avec le calcul des chances de probabilité.

Economiquement, il est de fait que la part de ces jeux dans notre civilisation rationnelle-technique-utilitaire s'est amplifiée grandement, avec une dépense budgétaire spécifique énorme réservée aux activités ludique : jeux de hasard et de cartes, loteries, sans compter les jeux de la guerre et les campagnes politiques, qui atteignent des sommets incroyables, si l'ont reconnaît qu'ils mettent en jeu une pulsion de jeu spécifique, articulée avec la pulsion de mort…

Une question se pose donc, avec tous ces différents jeux : Comment gagner au jeu ? Notre questionnement n'est aucunement une réponse, car il faudrait savoir ce qu'il en est du principe même du jeu. Or, si le Principe de raison établit avec Leibniz que « tout ce qui est a une raison d'être », Heidegger en suppléance de la Logique en conclut : « Seul l'Être est sans raison ».

Historiquement, épochalement, aux premiers temps de la pensée grecque, antésocratique, Héraclite d'Ephèse déclarait à ceux dont il disait : « Eveillés, ils dorment », définissant le Temps (l'Instant) comme jeu de Zeus foudroyant dans le temps d'un éclair: l'« Aîon », instant aîonatique, que Heidegger traduit par : « la dis-pensation de l'être est un enfant qui joue aux pions » (Héraclite), ou à « faire des ronds dans l'eau » (Hegel). : L'Un Multiple, dont on peut dire avec un égal bonheur « Tout s'écoule » ou / et : « Le Même est à la fois penser et être » (Traduction du Poème de Parménide par Jean Beaufret).

Il est loisible de re-marquer que cette pensée grecque anté-socratique ne se produisait pas sur le territoire de la Grèce, comme un signifié transcendantal, mais avait élu comme séjour grec les colonies grecques d'Asie Mineure, c'est ce qui faisait problème dans la lecture heideggérienne du poète Hölderlin, mais la colonie était plus errante et en même temps plus concrète avec une teneur en vérité qui enveloppait le poétique dans le prosaïque, c'est donc d'une pensée grecque du dehors, dé-territorialisée, inarticulée de l'extérieur, qu'il s'agit : Héraclite à Ephèse, en Turquie ; Empédocle à Agrigente, en Sicile, Thales à Milet, Anaximandre de Samos, Archimède de Syracuse.

Il sera possible d'y revenir à propos de Schelling, pour comprendre l'anté,- et voire même- l'anti-romantisme du poème soufi, et une possible sensibilité « *aesthésis* non-esthétique » de l'Un, dans « le *D'iwan* », que Goethe a fait traduire du persan.
Cet infini positif constitue plutôt un halo bien flou et indécidable qui peut séduire l'imagination, plutôt qu'un noyau conceptuel, et l'on se demande à quel concept contraire on pourrait l'opposer pour qu'il devienne « falsifiable », au sens de Karl Popper. Cela relève de la proposition indécidable.

Kostas Axelos a trouvé le moyen de signifier par un tour d'écriture cet accord discordant des facultés, puisque chacune ne communique à l'autre que la violence qui la met en présence de sa différence et de sa divergence avec toutes.
La notion d'accord-discordant, comme « L'arc dont le nom est vie/, et dont la flèche est mort. Tension et harmonie des contraires/ comme l'arc et la lyre », chez Héraclite, est bien déterminée par Axelos, qui l'applique au monde, et qui se sert d'un signe particulier (« ou / et ») pour désigner en ce sens la différence ontologique. [620]
Nous utilisons ce procédé onto-typographique avec ses effets de ponctuation, tel que Lacoue-Labarthe l'a prôné et mis en œuvre.

La stratégie de discours dé-constructif, mise en œuvre par Jacques Derrida, à rebours de la généralisation infinie du Jeu par K. Axelos, va délimiter le champ extensif du jeu en le mettant en jeu au centre même de la structure, « centre » dont le concept de Centre va se trouver déconstruit, dés-orienté et dé-centré excentriquement.
Derrida s'inscrit en faux contre une métaphorisation généralisée du « Jeu et / ou Dieu », qui constituerait une Métaphorique générale, nuit où toutes les vaches sont vaches.
N'é-ludant pas (le jeu –*ludere* en latin, qui donne il-lusion, allusion, pré-lude) les effets de marge, il commente la phrase que Georges Bataille écrivait en marge de sa Théorie de la religion : « Le Jeu n'est rien sinon dans un défi ouvert et sans réserve à ce qui

[620]Kostas Axelos, Vers la pensée planétaire, éd. 1970 ; Cité en note dans la thèse de Gilles Deleuze : Différence et Répétition, Paris, éd. P.U.F, 1972.

s'oppose au jeu »[621] .

La suspension consciencieuse du jeu (par exemple le passage par la vérité de la certitude de soi-même et par la maitrise comme indépendance de la conscience de soi) n'est elle-même qu'une phase du jeu. Le jeu comprend le travail du sens ou le sens du travail, les comprend en termes d'inscription. Le sens est en fonction du jeu, il est toujours inscrit en un lieu et dans la configuration d'un jeu qui n'a pas de sens. Le jeu est donc un espace de jeu, un certain espacement du jeu, qu'on retrouve différé dans la trace de l'écriture :

Ce jeu des interprétations est autorisé par les « *Essais et Conférences* », où Martin Heidegger s'interroge sur ce qui se rassemble comme puissances de la Quarte, et qui donne confiance et fiabilité dans « La Chose (*Das Ding*) » : « La réflexion qui libère en liant est le jeu de la Quadrature encerclant dans leur Tour la terre, le ciel, le divin et les mortels aux autres, à partir de la transpropriation qui les tient dans son pli […] Cette transpropriation expropriante est le Jeu de miroir du Quadriparti. Le monde est en tant qu'il joue ce jeu »[622].

Ceci veut dire : le jeu du monde ne peut être ni expliqué à partir de quelque chose d'autre, ni appréhendé dans son fond à partir d'une chose autre :

« La Quadrature est, en tant qu'elle est le jeu de miroir qui fait paraitre, le jeu de ceux qui sont confiés les uns aux autres dans la simplicité. L'être de la Quadrature est le Jeu du Monde. Le Jeu de miroir du monde est la ronde du faire-paraître. La ronde est l'Anneau qui s'enroule sur lui-même, alors qu'il joue le jeu des reflets »[623].

La déconstruction ex-centrique du mono-centrage hégélien opérée par Derrida dans « *Glas* » peut se reporter avec le jeu de la différance dans la « stricte structure-islam »,et l'espacement libératoire qu'il produit du-dehors est précieux pour apprécier la pressante striction de la structure « Pierre Noire », sa pression et ré-pression médusante, colossale, apotropaïque, ainsi que la ligne de fuite qu'elle provoque.

Derrida relit subtilement Lévi-Strauss, en liant son jeu / bricolage « avec les moyens du bord, qui s'y trouvent déjà », au « jeu de la structure », dont le « centre » est introuvable, extérieur à elle.

Cet ex-centrement a été bien défini par Jacques Derrida : « La structuralité de la structure s'est toujours trouvée neutralisée, réduite : par un geste qui consistait à lui donner un centre, la reporter à un point de présence, à une origine fixe. Ce centre avait

[621] Jacques Derrida : George Bataille, un hégélianisme sans réserve ; in : L'écriture et la différence, Paris, éd. Seuil, 1967, p.382.
[622] Martin Heidegger, Essais et conférences, Paris, éd. Gallimard, 1958.
[623]Ibid., p.213 sq.

pour fonction non seulement d'orienter et de rééquilibrer, d'organiser la structure, mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le jeu de la structure ». [624]

Sans doute le centre d'une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale.

Pourtant le centre ferme le jeu qu'il ouvre et rend possible. Au Centre, la permutation et la transformation des éléments sont interdite, ou est restée interdite. Le centre, qui par définition a toujours été unique, constituait ce qui dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structure. Le centre, paradoxalement, peut être dit à la fois, dans la structure et hors de la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre.

Ce dé-centrement élucide bien ce qui se passe avec la Pierre Noire, Centre supposé de l'Islam sunnite, et pourquoi des musulmans ont trouvé la possibilité de la critiquer et substituer en tant que centre de la structure islamique, à savoir que le supposé « Centre du Centre » ne peut exister et se dresser comme dis-positif (*Gestell*) qu'en dehors de la dite structure religieuse majoritaire. Il fallait donc le déplacer ailleurs et le ravir pour le dé-territorialiser, afin de se soustraire à son empire.

Le concept de « structure centrée » est contradictoirement cohérent. Et comme toujours, la cohérence dans la contradiction exprime la force d'un désir. Le concept de structure centrée est en effet le concept d'un jeu fondé, constitué dans une immobilité fondatrice et une certitude rassurante, elle-même soustraite au jeu. Depuis cette certitude, l'angoisse peut-être maîtrisée, qui nait toujours d'une certaine manière d'être impliqué dans le jeu, d'être pris au jeu, d'être d'entrée de jeu dans le jeu. L'eschatologie religieuse est complice de cette réduction de la structuralité de la structure, et tente toujours de penser cette dernière depuis une présence pleine et hors-jeu (Abraham et Muhammad à la Ka'âba), « sans et avec » Agar.

Il s'agit de penser qu'il n'y a pas de centre, que le centre ne peut être pensé dans la forme d'un étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel ni mi-lieu, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification, mais selon une économie restreinte de fonction-

[624] Jacques Derrida, L'écriture et la différence, La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines, Paris, éd. Du Seuil, 1967, p.409 sq.

nement interne de la structure en place.

La non-totalisation constatée ne se détermine plus sous le concept de finitude comme assignation à l'empiricité, mais sous le concept de jeu. Si la totalisation des structures n'a plus de sens, ce n'est pas parce que l'infinité d'un champ ne peut pas être recouverte par un regard ou un discours finis, mais parce que la nature du champ- à savoir le langage et un langage fini- exclut la totalisation : ce champ est en effet celui d'un jeu, c'est-à-dire de substitutions infinies dans le cadre d'un ensemble fini. Ce champ est fini, parce qu'il lui manque quelque chose, à savoir un centre qui arrête et fonde le jeu des substitutions. Ce mouvement du jeu, permis par le manque, l'absence de centre et d'origine, est le mouvement de la supplémentarité. On ne peut déterminer le centre et épuiser la totalisation parce que le signe qui remplace le centre, qui le supplée, qui en tient lieu de supplétif en son absence, ce signe s'ajoute, vient en sus, en supplément d'origine.

On le voit bien, l'errance du graphein (écriture) chez Derrida, supplée au manque d'origine par une archi-trace qui se recule toujours, par un graphe de la supplémentarité. Ce trait de la trace déborde l'Autre à l'intérieur du Même, et le signifiant supérieur, centré, érigé en vérité absolue, manque toujours à sa place. Nous ne sommes pas éloignés du nihilisme non-actif pensé par Nietzsche, à l'insu de Heidegger.

Dans le cas de figure de La Mecque, cela peut se traduire par un piétinement sur place de la foule des pèlerins, qui tournent sur place jusqu'à en être écrasée par le silence d'Agar, notre leitmotiv, notre ritournelle ou notre rengaine. Avec une réserve, cependant : c'est l'esthétique qui manque de clarté et de raison d'être, qui nous offre une réponse à la question inaugurale de notre thèse, ou sa position de principe en faveur de l'(in)esthétique. : La Pierre Noire est- là, à la Mecque, constituant l'objet (in)esthétique du Centre de l'Islam.

On voit bien l'intérêt de cette déconstruction par dés-articulations du « Centre Islamique de la Pierre Noire », *stèle* phallique érigée (en arabe, maqâm), en colonne, *Gestell*, statue qui méduse, statuant de la Vérité absolue comme signifié transcendantal.

Le jeu qui questionne l'homme, et le transit de part en part, se dit hiératiquement, « dans et par » le langage poétique et pensant, mais joue également « hors langage », si l'on peut dire, à propos de la « sémiotique » de Julia Kristeva à l'œuvre dans la kinésique de la danse ou dans la transe de Thérèse d'Avila. Le règne de « l'im-poétique et de l'inesthétique » s'étend jusqu'à une telle « dés-installation » du signifiant impérial et impérieux, par le jeu des différents mimêmes, selon le vœu de Lacoue-Labarthe

(re)traduisant Heidegger[625].

Désinstaller le dis-positif (*Gestell*) pulsionnel établi exige d'abattre, de jeter à bas la Ka'aba d'Arabie en esquissant une ligne de fuite et d'exil en Iran shî'ite, avec l'agencement de machines désirantes, distribution nomade de pulsions guerrières au devenir-intensif, fuyant le nouage et la centration fixe, qui éprouvent une jouissance intense à dé-territorialiser le Grand Signifiant majeur, impérial et impérieux, signifiant-maître du discours arabo-islamique, véritable « roc de la castration » régnant sur le territoire pulsionnel de La Mecque en Arabie, un espace lisse et désertique *(nomos*), comme aimaient à le dire Deleuze et Guattari.

A l'intérieur et au centre de l'intérieur de ce que Derrida a défini dans « *Glas* » comme la « stricte structure de la stricture », logique de la pression arabo-islamiste qui s'exerce au Nom de l'Islam, se trouve jouée et différée la question de la centration égo-centrique, du mono-centrage absolu d'un signifiant tyrannique qui circule en circuit fermé, ou en cercles concentriques, qu'on ne peut appeler politiquement du nom grec d'Œdipe sans équivalent de ce nom en langue Arabe, utopie et uchronie sans doute.

Les rivaux mimétiques du Prophète ont lutté pour la captation de son héritage, dans une logique sacrificielle du pharmakon, qui se manifesta par l'assassinat du gendre Ali, puis d'Husayn l'iranien à Karbala, événement providentiel fondateur de l'histoire des Shî'ites, violence mimétique des commencements ?

Ce qui était bien dans la tradition persane de l'Inceste sacré, d'avant Mani. Le double et jumeau mystique dans les mouvements soufis et derviches-tourneurs n'était pas exempt de référence à l'union des frères-sœurs gémellés, franchissant symboliquement la barrière de l'inceste avec le Nom de dieu. Cela fait une « sacrée » différ*a*nce culturelle, une différence sacrée. C'est bien ce Centre phallique supposé savoir au Nom de l'Islam, qu'il faudrait « désinstaller » à sa propre place, en rejet du phal-logocentrisme.
Sans offense pour quiconque, la question reste ouverte de savoir si le Pouvoir de la Pierre Noire ne constitue pas un retour du refoulé idolâtre qu'elle était destinée à abolir par le mono-logo-théisme, à savoir le nom d'Agar.

Cette unique Pierre Noire n'est peut être pas si différente des autres « pierres dressées ou *ansâb* », dans les temples de l'Arabie païenne. Souvent, il ne s'agissait que de simples pierres dressées ou posées à l'intérieur d'une enceinte sacrée. Dans la Pierre noire de la Ka'ba mecquoise, intégrée par Mahomet au rituel du pèlerinage musulman, on peut déceler un reste de ce culte des pierres, appelées bétyles.

[625] Loc.cit, p.204.

Denis Roche, étudie les traces de l'ancien ordre mégalithique qui régna toute autour du monde, voilà plus de cinq mille ans. Il remarque que les dolmens et les Menhirs phalliques votifs que nous pouvons observer en Bretagne, et qui ont servi de pôles de regroupement, avec une fonction magnétique qui condensait la vie autour de rites de fécondation à Stonehenge, se retrouvent pratiquement dans tous les pays du monde :
« Chez tous les peuples primitifs on observe un besoin immédiat d'ériger des stèles ou dresser des poteaux »[626].

Enfin, ne connaissant absolument pas les linéaments des sociétés du Mégalithique il est bien difficile de dire si les dolmens servaient à des castes précises ou si au contraire ces monuments étaient indistinctement le bien de tous.
« Ce n'est sans doute pas réconfortant, tant d'hypothèses, tant de doutes, tant d'exceptions (et je ne donne ici qu'un survol très grossier du problème. Plus on entre dans le détail et plus les questions restent sans réponse), mais aussi l'on est ramené toujours plus violemment à la pierre, à sa contemplation, à subir son état rigide ».[627]

On peut se demander à ce niveau si l'unicité de la Pierre Noire de la kaâ'ba n'est pas un leurre et un simulacre. Pour reprendre à propos de ces pierres l'idée de Nietzsche, les Dieux ne seraient-ils pas morts de rire, en voyant l'un d'eux proclamer qu'il était le Seul ?

On sait qu'avant la venue du Prophète Mohammad, les Polythéistes qui vivaient dans le Hedjaz vénéraient parmi leurs dieux, un de ceux-ci qui s'appelait « Allah. », Il y avait déjà un « Allah » préislamique. Suite à la destruction rageuse de Mahomet, reprenant le geste immortel d'Abraham, et dispersant d'un coup de sa main droite les idoles de pierre dressée pour servir au culte païen, on retrouve cette imitation-mimésis d'origine, dès l'origine de l'Islam puisque c'en est l'acte fondateur, l'événement providentiel, avec une violence fondatrice inouïe : « Ce sont des turpitudes de Satan ; écartez-vous en, peut-être serez-vous heureux ! »[628], et même mimésis dès avant l'origine, dont le concept en islam se trouve scindé « entre l'entame et le commencement », recommençant Abraham, dans les hadiths se rapportant à la conquête de la Mecque.

Par exemple, dans El Bokhari : « Le jour de la prise de la Mecque le prophète entra dans la ville. Trois cent cinquante idoles étaient rangées autour du temple de la Ka'âba. Il les toucha successivement avec une baguette qu'il tenait à la main en disant : La Véri-

[626] Denis Roche, Carnac, Le Mégalithisme, Paris, 2ème édition, Tchou éditour 1973.p. 232.
[627] Ibid., p. 234.
[628] Coran, 5,90.

té est venue, le mensonge a rendu l'âme. La Vérité est venue et maintenant le Mensonge ne pourra plus rien commencer, ni rien recommencer »[629].

Nous nous trouvons bien dans une économimésis des articulations, et désarticulation énoncée autour de Jacques Derrida, dont nous avions introduit l'hypothèse depuis le début. Et cela d'autant plus qu'il y eut une exception et une seule après cet élan iconoclaste. Cette exception est notable, puisqu'il s'agit de la Vierge Marie et de Jésus, en compagnie d'Abraham, qui font ainsi retour.

L'historiographie musulmane rapporte que Mahomet entra dans la Ka'aba, où il détruisit toutes les idoles et fit effacer les fresques qui décoraient les murs, sauf celles représentant la Vierge Marie, Abraham, Jésus, ou d'autres personnages bibliques :

« Le jour de la conquête de la Mecque, l'Envoyé de Dieu entra. Ensuite, il envoya Al-fadl Ben al-Abbasal chercher de l'eau du puits de *Zemzem*, puis lui ordonna d'amener un morceau de tissu et d'effacer ces images, et on les effaça […]. Il mit ses mains sur l'image de Jésus, fils de Marie, et de sa mère et regarda vers l'image d'Abraham en s'exclamant : « Que Dieu combatte ceux qui lui ont fait lire le destin avec des flèches ! Qu'a-t-il donc à voir avec elles » [630] ?

Ce fait est aussi présenté par l'éminent spécialiste des arts de l'islam, Oleg Grabar et interprété comme suit : « Les idoles que l'on avait réunies à La Mecque étaient des plus primitives et la représentation peinte d'une Vierge à l'Enfant découverte dans la Ka'aba avait probablement été exécutée par un non-arabe ou un artiste populaire local »[631].
On peut remarquer ici l'absence d'Abraham dans la scène de famille, et même de ce qu'on appelle ailleurs la Sainte Famille, évoquée par Oleg Grabar.

La Proclamation édifiante de cet événement pictural, mais (in)esthétique, inaugure le retour du refoulé christologique dans l'Islam, et particulièrement dans le shî'isme iranien, non-arabe, sous les noms jumeaux du *Zaïm* (ou *Qaïm*) et de Mahdî, qui ressuscitera sous la forme de Jésus. On ne peut oublier que le mystère de l'Immaculée conception de Jésus par sa mère la vierge Marie posait bien la question du Père, en même temps qu'elle résolvait en un certain sens l'énigme du régime de la filiation, et donc évitait bien la fonction symbolique de l'inceste interdit et interdicteur. Un autre élément milite en ce sens, concernant « le tourment des origines », et conduit vers des questions demeurées impensées, telle l'affirmation coranique selon laquelle « dieu n'est pas le

[629] Coran, loc. cit, Titre LXIV : « Des expéditions militaires », chapitre LVII, vol.3, p.181.
[630] Al-Azriki, Chronique De La Mecque, Vol.1, Madrid, Dar Al-Andalus, P.165.
[631] Oleg Grabar, La formation de l'art islamique, Paris, éd. Flammarion, 1987, p. 106.

Père, ni un Père ».[632]

Si le Père n'est pas Dieu, et si Dieu n'est pas le Père, alors qui est le père ?

Ce refoulement initial s'est vu répété symptomatiquement en vue de s'annuler dans le mimétisme poétique de l'imitation de la passion de Jésus-Christ, invoqué par la phrase maudite d'Hallâj à Bagdad, son cri fameux, perçu comme démentiel ou blasphématoire, sur l' « Union transformante avec Dieu, d'essence à essence » ; « Anâ'Al Haqq ! » :

« Je suis la Vérité ».

Massignon commente et traduit ce magnifique poème[633] « Mon Je », c'est Dieu ! », comparable à l' « *ego sum* qui *sum* » », d'Orsola Benincasa, morte en 1618, après exorcisme. Hallâj déclama ces vers, comme un exorciste, « cachant à moitié son visage dans sa manche » :

« O conscience de ma conscience, qui Te fait si tenue
Que Tu échappes à l'imagination de toute créature vivante !
Et qui, en même temps, et patiente et cachée, transfigures
Toute chose, par devers toute chose…
Si je m'excusais envers Toi, ce serait arguer de mon ignorance de Ta présence,
De l'énormité de mon doute (sur notre union), de l'excès de mon bégaiement (à te servir de porte-parole).
O Toi qui es la réunion du tout, Tu ne m'es plus un autre, mais « moi-même » !
Mais quelle excuse, alors, m'adresserai-je à moi ? »[634]

Ce cri mystique: Moi, « Je » suis la Vérité », « Je » suis Dieu », n'était pas sans rapport avec son rejet de principe du pèlerinage(Hadj) annuel à La Mecque, lui pour qui : « La seule Ka'ba, c'est mon cœur ».

Le rapport le plus immédiat fut que ces deux motifs, renforcés par son soutien à l'insurrection des Qarmates qui volèrent la Pierre Noire, entrainèrent sa condamnation à mourir crucifié et intercisé, à Bagdad, à l'imitation de la Passion de Jésus selon une lecture mimétique de l'interprétation coranique de Jésus prophète, après 10 ans de procès devant le grand tribunal de Bagdad.

L'intention maîtresse de sa pensée était, de procéder par imitation stylistique et emprunts d'auteurs qu'il mime en les détournant comme le célèbre Abou Nawas.

Le style d'Hallâj, qu'on pourrait appeler dé-constructif avant l'heure de Paul De Man, désordonne et dé-coordonne les membres de la phrase, le corps qui va périr, d'avec les

[632] Fethi Benslama, La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam, Paris, éd. Aubier, 2003.p. 317sq.
[633] Louis Massignon, La Passion de Hallâj, martyr mystique de l'Islam, Tome III : La doctrine de Hallâj, Paris, éd. Gallimard, 1975, p. 54sq.
[634] Loc.cit, p. 56.

différentes acceptions de l'idée, l'âme qui va prendre son essor ; la langue, bercée, s'assoupit, et le cœur, délivré, se recueille : « Les mots sont des corps, et les idées des âmes […] si tu intervertis l'ordre des mots dans la phrase, leur nature est transmuée et leur physionomie transformée »[635].

Hallâj, qu'il traite le problème de la voie ascétique, de la connaissance illuminative ou de l'union mystique, sa pensée invite toujours à un effort de libération spirituelle : par un effet de gauchissement, intentionnel des modes d'expression usuels ; par une invagination de la réflexion : dissocier d'abord l'essence de la chose, l'idée que nous en concevons, la retirer de sa gaine, de sa gangue ; de l'écorce verbale et grammaticale qui nous a permis de la repérer et de la saisir ; puis discerner dans cette idée ce par quoi elle nous devient inassimilable et concevable, gouter cette saveur secrète, cette sève centrale qui vivifie son essence (comme la notre), une grâce, qui vient de Dieu.

Le style d'Hallâj fait osciller ce qui provient du « sujet » et va s'investir dans l' « objet », Dieu et Moi, je et Tu, tu et Moi. On ne s'y reconnait plus avec ces incongruités syntaxiques du Mystique illimité en Dieu, qui vacille en oscillant de l'une à l'autre identité. Hallâj, par une démarche directe, incite l'âme à passer outre, par un saut qualitatif digne de la reprise Kierkegaardienne dans « *la Répétition* », droit vers Dieu. On assiste alors, grâce à un gauchissement concerté de la phrase, à une simplification croissante de son objet apparent, corrélative d'un amincissement, d'une transparence progressive de la personnalité de son objet provisoire. Et, à la limite extrême, atteinte en deux ou trois incisives décisives, intermittences libératrices, l'Objet avec majuscule, transcendant et unique, le seul Réel, Dieu s'affirme brusquement au lecteur comme parfaitement accessible et concevable, tandis que simultanément, le « je » humain, sujet normal de la phrase, s'esquive devant un « Je » divin.

C'est le mécanisme surnaturel du *shath*, ou parole inspirée, qui fut repris intentionnellement par le grand poète Rûmî, en hommage. Le fait capital de cette exposition, évidement extatique, de la « consomption/consommation » par l'organe métaphysique de l'œil, à distance, rêvée par tous les mystiques, du sujet en son Objet , c'est qu'elle définit sa réalité comme d'une identification intermittente ; elle ne se produit que par transposition soudaine (et amoureuse) des rôles entre le Sujet et l'Objet, par une vivification instantanée et transcendante du sujet, une « touche » se surimposant en lui comme l'oscillation, la pulsation, la sensation ou la conscience ; sans jamais se fixer normalement dans le cœur, pour un sujet humain donné, ici bas.

[635]Ibn Rashiq, Umda I, 80 (Dayf, 147).

Toute la production « esthétique » de l'espace en fut transformée pour les musulmans du Monde, à savoir le moment de silence sur Agar, qui se trouve dérobée à la vérité comme *aléthéia*. Agar serait le chainon manquant de la généalogie islamique, instaurant l'espace de l' « entre-deux femmes ». Sarah a donné son nom au mot « sarrasins », et l'autre femme ajoute le désir de doubler la femme légitime et de recevoir l'enfant du père. L'Autre femme jouit d'un savoir sur la lumière et le corps, sur le corps de lumière de l'origine infantile, invisible au père qui le porte. Elle peut déchiffrer la lueur du fils dans son regard, et possède un don de voyance.

On ne peut voir que ce que le Prophète a laissé entrevoir sous couvert de sa main interdictrice, pour qu'une seule pierre soit laissée érigée à la Ka'aba, dont un hadith confirmé atteste que ce serait la grande famille mono-logo-théiste recomposée dans l'image recombinée, ré-unifiée d'Abraham et Jésus avec la Vierge Marie. C'est là ce que pointe le poinçon du fantasme sous l'autorité, le Sceau de Muhammad. La Pierre Noire le recouvre.

Mimésis est une figure sans figure : la même *aléthéia*. Or la dite vérité est une femme qui se « dé-robe ». Le gai savoir montre qu'elle comporte toujours la semblance ou le semblant et ne montre jamais que l'instabilité (mais non l'absence) du vrai.
Vérité, c'est-à-dire *alethéia* en personne, entamée et débordée par mimésis. Par où la mimésis, on s'en doute, c'est une affaire de masque de parole et de voix anonyme : Moi (qui ?), *aléthéia*, « je » parle. Ce qui n'engendre pas forcement un personnage. Il s'agit de délivrer la mimésis de l'imitation. On ne peut répondre à cette sorte d'irrévélation douteuse de la mimésis (ou de la vérité), à cette perte qui n'est jamais une pure perte : l'impensé généalogique.

La philosophie de l'imaginal des soufis s'articule autour d'une allégorie de la Pierre noire, aussi profonde que l'allégorie de la caverne chez Platon et les (néo)platoniciens. La Pierre noire de la Ka'aba s'agence et s'abouche sur la source de *Zam-zam*, que dieu indiqua à Agar et son fils Ismail une source pure dans le désert où ils s'étaient égarés, pour apaiser leur soif.
Il est vrai, selon Maxime Rodinson dans sa Préface au livre de René Dagorn : *La geste d'Ismaêl*, de la tribu des Quraychites et de centaines d'années, peut-être mille ans différés dans les temps. Il s'agit bien encore d'un éloignement, d'un espacement textuel, d'un recul originel de l'origine devenue millénaire.

Les pèlerins tournent autour de la Ka'âba dans le site d'Ibrahim jusqu'à la montagne de *Marawa*, qui figure en hommage d'Agar, sans laquelle la transmission du divin n'aurait pu avoir lieu, ni le Livre dont il est dit impérativement par Allah : « Lis ! ».
Agar est l'aura du mythe dans l'islam, celui de l'ancêtre-Mère répudiée, qui ne se présente jamais écrite, mais seulement dans le cœur des croyants. On se souvient cependant des circumambulations d'Ibn Arabî et d'autres philosophes mystiques iraniens, qui va imaginer comme présent l'image du puer *aeternus*, du double jumeau familier hermaphrodite ou plutôt à double sexualité : masculine-féminine. Tous les doubles entrevus répètent cette répudiation originaire de la femme diffamée, même pour la transgresser, femme qui est aussi dans ce cas la Mère fondatrice. Agar est le doublon inesthétique de l'islam, et elle ne pourrait pas figurer comme « esthétique » reposant sur le sensible, puisque justement elle n'est pas sensible, mais insensible par ce geste fondateur de dénégation de la mère qui suture et structure l'islam. Le représenté refoulé fait retour dans la représentation refoulée, et devient ainsi représentation refoulante.

Sylviane Agacinski développe une anthropologie différentielle dans « *La métaphysique des sexes* »[636], et en vient à contester l'universalité de l'imaginaire affirmée par Gilbert Durand dans: « *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* » :
« Psychologiquement parlant, l'imaginaire humain semble vierge de toute prédétermination catégorielle et l'on peut parler par-delà les intimations du caractère ou du sexe, d'une universalité de l'imaginaire. » [637]
Agacinski déclare : « Il n'y a pas de genre humain, mais une humanité hétérogène qui ne se présente jamais qu'au pluriel. Cette pluralité implique de renoncer à toute anthropologie unilatérale et faussement universaliste au profit d'une anthropologie différentielle. Il y a toujours plusieurs « genres d'hommes », parce qu'il y a deux sexes »[638].

Supporter ce pluriel, cette bilatéralité originaire, cette multiplicité singulière, c'est sortir de la nostalgie de l'un, ressort principal de toutes les subordinations, qui s'appuie en dernière instance sur le principe ontologique et théologique de l'unicité de l'être et de Dieu. Le monothéisme, comme l'andro-centrisme et l'ethnocentrisme, s'ancre dans une logique de la réduction de la différence et de l'altérité, de neutralisation du multiple

[636] Sylviane Agacinski, La métaphysique des sexes, Masculin/Féminin aux sources du Christianisme, Paris, éd. Seuil, 2005, p.264sq.
[637] Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, éd. PUF, 1963, p. 416.
[638] Sylviane Agacinski, La métaphysique des sexes, Masculin/Féminin aux sources du Christianisme, Paris, éd. Seuil, 2005, p.264sq

dans l'un, du temporel dans l'éternel. C'est en cela que la question des sexes est toujours une question métaphysique.

Un tel phallogocentrisme, puisque c'est ainsi que Derrida et Sylviane Agacinski définissent les « traits » de la métaphysique, se trouve bien dans le Christianisme, mais une subversion reconductrice s'est opérée dans le tronc abrahamique, dans les langues métaphysiques des trois mono-logo-théismes.

Par précaution, il convient de rappeler que Derrida en débat avec A. Khatibi ne parle pas de la « déconstruction du phallogo-centrisme et de « la » métaphysique occidentale, réaffirme bien : « Je n'ai jamais, quoiqu'on en ait répété à satiété, identifié le discours « La métaphysique » comme une seule chose homogène et surveillée par son article défini au singulier, j'ai si souvent dit le contraire et si explicitement »[639]

Ce trait métaphysique se retrouve dans l'islam des origines, accentuée par le (néo)platonisme des philosophies dites islamiques, à l'exception des mystiques de l'imaginal soufi précédemment scrutées, comme les pensées orientales de philosophes tels qu'Avicenne, Sohrawardi, Hallâj, Mollâ Sadrâ qui ont abouti à cet « Evénement » absolu que fut la Grande Résurrection d'Alamût en Iran shî'ite, dont nous avons relevé dans les travaux de Christian Jambet et d'Henry Corbin, que cet événement grandiose, cette révolution culturelle des Assassins, plus précisément « Haschischin », remettait en question la différence sexuelle dans la division sexuelle du travail au travers des formes d'Amour courtois plus libres, et de la coupe esthétique du vêtement masculin/féminin.

Cela, au profit de deux imaginaires singuliers pour l'homme et la femme, marqué par cette différ*a*nce universelle des sexes qui est la plus universelle de toutes, encore que la plus singulière. Il y a au moins deux langues de l'universalité, plus d'une langue, et plus de langues, en tous cas. En effet, ces représentations et fictions phallogo-centriques de la femme tombée dans le temps et la chair ne pourraient en aucun cas être le fruit d'une imagination féminine, parce que la parole mythique voit ici la femme du dehors : amie ou ennemie, elle est « en face « de l'homme.

C'est « pour lui » qu'elle est bonne ou mauvaise. Une femme n'aurait pu se représenter elle-même comme ce mal qui survient à l'autre sexe. Un imaginaire qui envisage le féminin uniquement pour ce qu'il apporte ou enlève aux hommes est l'expression d'un regard masculin.

La philosophie et la théologie, dans le christianisme comme dans l'islam, s'affairent à

[639] Jacques Derrida, Le monolinguisme de l'autre, Paris, éd. Galilée, 1996, p. 131.

neutraliser l'altérité sexuelle (dans la forme de la double négation qui vaut position d'imaginaire : ni l'un ni l'autre, ou de la double affirmation unificatrice : l'un et l'autre). Résister à cette neutralisation suppose de reconnaitre la béance irréductible de la différence, dont les sexes constituent une sorte de schème. Nous retrouvons ici le jeu du schématisme transcendantal de Kant à Heidegger en passant par les traductions d'Henry Corbin vers l'imaginal soufi des philosophes de l'Iran shî'ite.

Cette ruse avec (et/de) l'inconscient vise à retrouver l'humanité asexuée de l'androgyne mythique originel, tout en déniant les œuvres de la chair et de son engendrement par une Vierge ou une Répudiée comme Agar. L'homme naîtra ainsi de sa peur de la mort, surgie avec la féminité des femmes dans la temporalité, comme de sa peur des femmes. Cette peur s'ancre dans l'idée que l'autre (la femme) entame l'intégrité du sujet mâle, puisqu'elle est cause de son désir, condition de son existence charnelle et de sa survie charnelle (sa descendance). Cet autre « genre d'homme » qu'est la femme partage l'homme, source de conflit et de différen*d*. Mais faut-il rêver d'effacer la différence pour exclure le différen*d* ?

On peut rajouter sur cette génération d'un espace de jeu entre les sexes, en supplément de ce qui a été dit de la Pierre noire et de la structure-islam, sur le Centre du Jeu des différances, par Jacques Derrida, qui met en jeu le « Centre de la structure », il s'avère impossible au regard de la structuralité de la structure, contre la forme de structure, qui exige l'extériorité de ce centre, son dé-centrement excentrique à l'extérieur, son « inarticulation de l'extérieur », dont Michel Foucault affirmait le principe. On remarquera que Jacques Derrida, quant à lui, ne parle jamais que des différences, au pluriel, toutes sont pénultièmes, et jamais aucune l'ultime, même pas la différence sexuelle, à la différence de Sylviane Agacinski, dans ses derniers travaux.

La mise en jeu du Jeu à l'intérieur de la structure islamique permet de comprendre ce jeu, cet espace de jeu que fut le soufisme d'Ibn Arabî, la poésie grammatologique d'Hallâj, et le shi'isme iranien duo-décimain à l'époque de Mollâ Sadrâ, puis le shî'isme Ismaélien réformé couronnant l'anarchie lors de la Grande Résurrection d'Alamût, authentique abrogation de l'origine dans la structure-Islam devant l'impossibilité généalogique que nous avons présentée. Et il faut y reconnaitre aussi la puissance de l'*énergéia*, l'économie libidinale qui la met en mouvement de jeu et la fait osciller entre les deux pôles imaginaires de la sexuation.

Ce « roc de la castration Kaa'bâ » suscite le désir de rapt, de ravissement, de « kidnapping » au sens où le fils d'Abraham/ Ibrahim, soit Isaac/Ismaël a bien été enlevé, comme on dit pour la disparition du fait de la violence sacrificielle de rivaux mimétiques, d'un enfant comme Isaac / Ismaël, enfants d'Abraham/ Ibrahim, mais dont l'un allait engendrer le lignage des juifs, et l'autre des arabes, Ismail a reçu dans le livre de la *Genèse* (Gn.12, 25) la promesse faite à Agar d'engendrer d'eux une grande nation

Ismaël sera considéré par la tradition biblique comme l'ancêtre éponyme des douze tribus arabes de Transjordanie et du nord de l'Arabie. Cette souvenance de la tradition s'est trouvée absente, après les études généalogiques et onomastiques de René Dagorn. Il s'avèrerait constituer une « fausse réminiscence », après enfouissement du désir correspondant dans des âges obscurs, qui conclut ainsi:

« Cet examen, presqu'exclusivement basé sur le dépouillement des ouvrages généalogiques arabes et de la traduction musulmane la plus ancienne, nous conduit à conclure de façon formelle à l'inexistence absolue et radicale, dans la tradition arabe préislamique, des personnages d'Ismaël, d'Agar, sa mère, et même d'Abraham. » Et il ajoute un peu plus loin : « aucune souvenance du patriarche biblique et de son fils exilé qui puisse servir de base à une théorie selon laquelle les Arabes auraient conservé le souvenir historique d'un rattachement charnel et même spirituel à Abraham, à travers sa descendance ismaélienne »[640].

Il en ressort que le pourcentage dans l'usage de ces noms s'accroit au fur et à mesure que l'on s'éloigne des débuts de l'islam. Il y a lieu de croire que c'est avec l'influence du Coran et de la prédication islamique que l'utilisation de ces appellatifs s'est développée, ultérieurement.

La conclusion de Jahiz et de la Genèse s'impose donc : « Ismaël est devenu arabe après avoir été non-arabe uniquement parce que le prophète l'a dit ». Cet oubli de l'origine s'ancre dans le temps voilé archaïque selon un certain jeu temporel de la différ*a*nce qui se diffère, et se rajoute en supplément d'origine à l'espace (re)construit du lieu-dit des Koraïchites, la tribu d'Abraham, personnage mythique. Après-coup.

La postérité et rivalité de ces jumeaux juifs et arabes qui est devenue millénaire, sacrifié dans une logique du pharmakon,-bouc émissaire-, à l'égard de ce Centre Islamiste, érigé en stèle petite de quelques dizaines de centimètres, et pourtant monstrueuse, comme un piédestal (*Vor-stellung*, et *Dar-stellung*, et *Her-stellen*) producteur de représentation théâtralisée dans l'érection d'une statue,*Gestellen* ―tiré de *gestalt*, la forme―, et tous

[640] René Dagorn, La geste d'Ismaël, Librairie Droz, 1981, p.47-49.

les termes avec le radical -*stell*, précisait Heidegger, dans « *La doctrine de Platon sur la Vérité* »[641] ; et ensuite dans « *Nietzsche 1* »[642] : dressé pour le pouvoir, pour inauguration de statue, statuant sur l'installation de la statue. Mimésis a finalement le sens de « contrefaire, contrefaçon d'origine, réplique ».

Dédoublée en un Double spectral-dédoublement du monde (comme l'écrivaient dans leurs circumambulations de pèlerinage, aussi bien Ibn Arabî, Hallâj que Sohrawardi), comme signifiant une colonne Kolossale de Pierre Noire dans le désert d'Arabie. L'efficace symbolique du radical-*Stell* se retrouve dans le terme arabe de '*maqam*, selon une analogie que montre bien Fethi Benslama.

Lacan définit ainsi l'entre-deux-femmes dans le texte intitulé « *la Signification du phallus* » : « Si l'homme trouve à satisfaire sa demande d'amour dans la relation à la femme pour autant que la signification du phallus la constitue bien comme donnant dans l'amour ce qu'elle n'a pas, inversement son propre désir de phallus la fera surgir son signifiant dans sa divergence rémanente vers l'autre femme, qui peut signifier ce phallus à divers titres, soit comme prostituée, soit comme vierge »[643].

Ce double Jeu qui questionne l'Homme dans sa « sexuation » même, c'est-à-dire la différance sexuelle, s'attache au désir de la voler, ravir, et dés-envoiler, voire casser puisqu'elle pétrifie comme la Méduse.

On se souvient que Nietzche éprouva lui aussi « grand effroi et détresse » en découvrant que la différence entre vérité et art était indécidable, singulièrement chez les femmes (comme l'effroi et la détresse d'Ibn 'Arabî devant l'énigme du numineux-sacré de la dite Pierre Noire, dans une Lumière Noire, rencontrant le puer *aeternus*, son double jumeau et fraternel, et de plus doublé d'une jumelle sororale).

Cette gémellité se retrouve pour l'Autre femme qui est aussi de connivence avec la Femme de l'autre, nous incite à dire que l'autre femme est toujours le double de la femme. Notre hypothèse est que le spectre de celle qui fut répudiée, puis désavouée rode autour du lieu de ce que le grand, et très conservateur, psychanalyste Pierre Legendre appelle la Référence dans « L'unique Objet de la transmission», ne cesse de hanter la raison en islam.

La Référence y désigne le lieu mythique de la provenance de la loi, lieu présentifié en général par un nom. Ce lieu, ici la Ka'aba de la Mecque recèle un trésor de signifiants et d'images, toute une (in)esthétique, comme nous l'avons vu concernant la Pierre Noire,

[641]Martin Heidegger, Question II, La doctrine de Platon sur la Vérité, Gallimard, Paris, 1968, p. 5.
[642]Martin Heidegger, Nietzsche I, Paris, éd. Gallimard, 1966, p.162-163.
[643] Jacques Lacan, la Signification du phallus, conférence de Munich, Mai, 1958.

ce Diamant noir.

L'effacement d'Hagar, l'Ancêtre-mère des textes fondateurs de l'islam a des incidences incommensurables sur la constitution de son ordre symbolique, et tire à conséquence pour la condition de la femme dans les sociétés islamiques (Voile, virginité, répudiation, lapidation des épouses infidèles, prostitution sacrée, polygamie principielle...). L'islam s'instaure originairement dans le désaveu d'Hagar. Ceci est confirmé par la répétition de son occultation, l'effacement de l'Ancêtre-Mère, autant que de l'étrangère intime, de son nom, de son existence dans du texte fondateur (le Coran). Hagar constitue l'impensé de l'histoire des islams et condamnée à la circoncision par Sarah, qui avait dit : « Je la circoncirai pour l'empêcher de chercher les hommes ».[644]

Dés-installer cet impensé de son clou et de la tierce personne porte-clou matériellement requise pour assurer dans un miroir la parité de la paire des jumeaux (comme le clou manquant d'une semelle des paires de chaussures, étudiées avec Van Gogh),ou / et de la paire de jumelles mimétiques rivales Sarah / Hagar, en son jeu caché comme il y eut un Dieu caché, à éclipse dans son fort / da, et la dés-orienter de l'Orient sur le nid d'aigle d'Alamût et la dé-territorialiser sur leur (im)propre, voire « mal propre »(au sens de Michel Serres) territoire pulsionnel de Désir.

Ce désir d'en finir avec la Pierre Noire symbolique se présente comme compulsion de répétition dans l'Islam légalitaire, ou bien comme désir d'une ligne de fuite ou de flottaison pour ceux qui s'insurgent contre le dit « fétiche ». Ce désir de récupération du Père Abraham se transmet par un événement nouveau rajouté dans le Coran par rapport à la Bible: ce sont les retrouvailles d'Abraham avec Ismaël autour de la construction de La Mecque. La récupération aura donc consisté dans l'organisation des retrouvailles du père et du fils dans le lieu où l'enfant Ismaël fut entendu par dieu et sauvé, quand avec sa mère Agar, ils étaient perdus dans le désert, dans une communion dans l'acte d'édification du temple. Leur manifestation d'amour est une construction (architecturale).

Construire pierre par pierre, ce qu'on appellera en islam la maison d'Abraham (La Mecque), est la réponse au lien rompu du père et du fils, de leurs retrouvailles et de leur conciliation. Le père n'a donc pas abandonné totalement son fils, il le retrouve dans la dureté du Roc, qu'on peut bien encore appeler roc de la castration. Dans le verset précédent Dieu rappelle qu'il a inscrit littéralement dans la pierre la présence du

[644] Tabarî, De la création à David, extrait des chroniques, trad., H.Zotenberg, Simbad, 1984, p.144.

père : « Nous fîmes de la maison [le temple de la Ka'âba] un lieu de Visitation et un asile pour les Hommes, ceux-ci tirèrent du site d'Abraham un lieu de prière »[645].

Voici ce que Régis Blachère, traducteur reconnu du Coran, indique dans une note à sa traduction à propos de cette notion de « site d'Abraham » (maqâm Ibrahim) où se réalise quelque chose comme l'impression du Père en islam : « Il s'agit d'une pierre sacrée renflée à la base et au sommet et rétrécie au centre, d'environ 60 sur 90 centimètres, sur laquelle se distingue en creux, une empreinte qu'on dit être celle du pied d'Abraham. Cette pierre, dont les creux sont peut-être des cupules destinée à recevoir le sang des victimes, aurait servi à Abraham pour se hisser jusqu'à la hauteur de la terrasse de la Ka'âba, quand il entreprit de la construire»[646].

Ainsi, le père est revenu, il est monté sur son piédestal, il a construit avec le fils, il a gravé son empreinte et laissé la pierre de son piédestal comme archive de son retour.

La notion de « maqâm » traduite par « site » n'est pas moins intéressante pour ce que nous avons vu de la mimésis et de l'*aléthéia* dans « La théorie de la vérité chez Platon », sa lecture par Heidegger et la traduction de « *Gestell* » en Stèle, et toutes les terminaisons en « *stell* », comme *Vorstellen*, *Herstellen* renvoyant à un pied- de-stall à installer puis désinstaller chez Heidegger et l'énoncé collectif d'énonciation « economimésis », autour de Jacques Derrida sur lequel nous nous sommes étendus précédemment.

En effet la notion de « maqâm » en arabe équivaut exactement, à relève et signifie le lieu où l'on se tient debout, du verbe arabe « qâma », se lever, se dresser, s'élever, se mettre debout ; de sorte que la rencontre fondatrice apparaît bien comme une érection monumentale. Or, de cette érection monumentale, en pierre du père, il semble bien que Hagar soit toujours exclue.

Cette équivalence du mot arabe « qâma » et de l'érection d'*aléthéia* comme colonne colossale se trouve aboutie, en fin de notre questionnement et en justifie sans doute les détours grecs et allemands. Cette équivalence des significations se trouve confirmée par Fethi Benslama dans sa thèse[647].

Cet objet (in)esthétique, c'est-à-dire en l'occurrence, à la fois objet inesthétique et esthétique, se présente comme Pierre Noire, généralement voilée, d'une couleur passée oubliée, peut-être rougeâtre, noircie par le péché des hommes, dit-on, cristallise le désir

[645] Coran, II, 126
[646] Le Coran, trad. De Régis Blachère, Paris, éd. Maisonneuve & Larose, 1980, p. 46.
[647] Fethi Benslama, La psychanalyse à l'épreuve de l'islam, Paris, éd. Aubier Collection « la psychanalyse prise au mot », dirigée par René Major, 2002.

de la stricte structure islam, contre elle-même, contre sa « mêmeté » même, et le constitue autant qu'elle le mime : l' « Imaginal » (âlam al-mithâl), L'Être comme principe d'ouverture sur ce jeu qui questionne l'homme, constitue le cadre,« hors d'œuvre », parergon ornemental (au sens des « ornemanistes français », Huet et le Berain), débordant sur tous les arts islamiques hors d'Islam arabo-sunnite, selon une ligne d'exil vers la différance persane. On trouve sa multiplicité singulière disséminée dans des poésies, des miniatures, des tapis de Tabriz, des jardins de l'Amour courtois en Iran shî'ite.

Précisons que tout aussi bien on trouverait en jeu la même structure exemplaire dans la *différen*$\frac{t}{c}$*iation* andalouse d'Espagne avec ses machines désirantes exprimant le devenir-animal des pulsions : le devenir-lion de la Cour des lions, à l'Alhambra de Grenade, ainsi que dans le devenir soufi d'Ibn Arabî. Nous avons évoqué précédemment à propos d'Hallâj la thématique du Sosie-double après sa mort, et il fut en effet reconnu comme devenir-animal, devenir-mulet et mule des pulsions, et en divers lieux.

Il y a là autant de multiplicités singulières à souligner, sur lesquelles nous voulons mettre l'accent à propos du ton de la voix. Il est possible aussi d'accentuer le sens du propos par la ponctuation, et particulièrement les guillemets pour une grammatologie de l' « être » (se) différant, ou se *différen*$\frac{t}{c}$*iant*, ainsi que de l'être barré bien intempestive en terre d'islam, en tant que « différant des différences » dans son déploiement épochal. Ce qui vaut pour l' « ~~Être~~ » vaut aussi pour la dite « Pierre Noire » de la Ka'âba d'un « Islam » dont Dieu n'est pas le Père. Mais si ce n'est Allah, qui est donc le père ?

C'est l'occasion de se rappeler que parmi tous les noms et attributs du Prophète de l'Islam, il en est un très surprenant : l' « Orphelin », que Jacques Lacan remarque dans « *Les Séminaires des Noms du Père* »[648] de 1963, Ce mot d'orphelin est l'un des signifiants majeurs de la fondation islamique, puisqu'il désigne l'épreuve même de l'homme Muhammad qui, abandonné par tous, d'abord par son père et sa mère morts, ensuite par ses pères substitutifs décédés, crut, après une période de tarissement de l'inspiration divine, que dieu allait le laisser tomber. C'est de cette épreuve de l'orphelinat, en tant qu'abandon par les pères, que le mot « islam » va surgir pour désigner la religion du Dieu qui sauve dans l'abandon même, ou qui fait de l'abandon le sauf et le sceau de l'être, son Indemne auto-immune.

On se rappelle que le dieu de l'islam s'adresse au prophète en l'appelant l' « orphelin »

[648] Jacques Lacan, « l'Excommunication », supplément à Ornicar, 1977, 8, 110-111.

(al-yatim). Le tourment de l'origine révèle l'ébranlement des rapports entre vérité, langage et subjectivité en islam.

L'interdit du silence pesa sur Ismaël et sa descendance, de par le re-jet, la répudiation d'Agar la mère-porteuse d'Ismaël par Abraham. On pourrait penser que la descendance arabo-bédouine d'Ismaël a été reniée par le Père, Abraham, dès l'origine.

Il y a enfin les arabesques de la calligraphie arabe ornementale écrite sur des exemplaires du Coran, métamorphosé en devenir-minoritaire de la langue, dans son différen*d* avec la langue arabe, (re)construite par l'islam majoritaire après la mort de Muhammad. On se souvient que, selon les récits et légendes, le sang versé de Hallâj décapité aurait écrit son propre nom en écriture arabe, avec ce qu'il faudrait bien appeler « la signature de Dieu »

Aragon peut clôturer ce palimpseste de l'esthétique avec l'Andalousie arabe, ce *patchwork* libidinal autour d'Hallâj, le mystique persan qu'il répète avec Massignon, lui qui l'évoque si poétiquement et splendidement. On peut invoquer en contrepoint le plaisir de Jacques Lacan à la lecture de ce texte tardif, comme celui de Walter Benjamin lisant « *Le paysan de Paris* » du jeune Aragon, ou « *Moscou-la-gâteuse* ». Il faudra bien un jour le faire sortir de la malédiction, comme nous l'avons tenté en traitant de Heidegger, avec une série d'oscillations.

« Clamant L'Avenir de l'homme est l'oiseau l'avenir de l'homme est l'oiseau ….
Et celui-ci de la Sounna qui se réclame
Au nom de la loi des Omeyyades
Qui devant les lui contredit se voit de chiisme accusé
Et celui-là prétend ramener la foi par le blasphème
Et danse dans la mosquée à l'al-Baiyazin
Pour lui l'avenir est dans la mort qu'il hâte en quête d'un bourreau
Il proclame à tous son sang licite et licite la persécution
L'avenir est sa vocation de victime à la plus haute gloire de Dieu
Justement quand la maison d'Islâm est de toute part menacée
Et lui chez les musulmans veut secouer l'indolence
Afin qu'ils lui coupent pieds et mains ne faut-il
Qu'ils aient indignation de ce qu'il dit de Dieu
Impatience du martyre et même ici
Sur cette aire de lune et parmi la sagesse des Cheikh

Il tape du pied parce que le temps de la douleur tarde
Et qu'il l'attend comme une fiancée il tourne sur lui-même
Avec des paroles à justifier le sacrificateur
Avec la provocation de l'impiété
Pour faire de leurs gonds sortir les portes
La carpe du bassin jaillir
La cruauté de l'homme ».[649]

[649] Louis Aragon, Le Fou d'Elsa, Paris, éd. Poésie/Gallimard, 1963, p.189-190.

Table des Illustrations.

Figure 1 : Miniature persane 93
Figure 2 : L'amour Courtois : 107
Figure 3 : les Jardins Moghol sous les ordres de Baber. 111
Figure 4 : L'imagination créatrice 166
Figure 5 : Le palais de l'Alhambra : « la cour des Lions » 175
Figure 6 : (Mi'raj, Ispahan, XVII^{e} siècle). 178
Figure 7 : l'amour profane et l'amour sacré. 205
Figure 8 : Pavillon des 40 colonnes 225
Figure 9 : La Ka'aba de la Mecque : 261
Figure 10 : les différents styles de l'écriture arabe. 286
Figure 11 : Coran ; en style kufie 291
Figure 12 : Charles Hossein Zenderoudi: Tchaar-Bagh 295
Figure 13 : Tapis Anatolia - laine 298
Figure 14 : Qur'an en style kufie andalou 301
Figure 15 : la paire de souliers, Vincent Van Gogh (1889) 316
Figure 16 : La Madone Sixtine de Raphaël (1512 - 1513). 323
Figure 17 : Taj Mahal : 371
Figure 18 : La Pierre Noire (Ka'aba de la Mecque). 373
Figure 19 : Rembrandt (Le Sacrifice d'Abraham, 1635) 376
Figure 20 : La Grande mosquée des Omeyyades de Damas (705-715). 383
Figure 21 : cathédrale de San Francisco de Lima 421

Documents Annexes :

Lexique Allemand,

Nous nous sommes efforcés de traduire la liste des mots qui suivent selon le sens qui nous est apparu s'imposer au cours de notre recherche:

Aufhebung: Relève.
Höherer Mensch: Homme supérieur, Surhomme.
Sprung: saut authentique.
Aufstellen: installer.
Stellen: pro-duction.
Dichtung: fiction, poème, dict
Es-gibt: il y a.
Wesen, Essenz: Essence, foyer.
Verlasslichkeit: don, abandon, originaire, solidité
Trumdeutung: Science des rêves /interprétation des rêves.
Male ob: dépeindre.
Vorhandes: donnée, présente.
Unheimlich: inquiétante, étrangeté.
Verneinung: dénégation.
Da zist: ce qui est là.
Ent-fermung: la proximité comme éloignement.
Gestalt: figure.
*Gestell***:** dispositif.
Bild: forme.
Darstellen: représentation.
Fort-da: present/absent.
*Sein***:** Être.
Zeit: Temps.
Dasein: être-là.
Danang: arcthi-trace
*Geis*t: l'esprit (en flammes)
Gesbildete: cultivé.
Volkich: populaire.
Heimskunft: natal.

Vaterlandish umkher: retournement patriotique.

Sprache: langue et parole.

Sage; mythe.

entmythologisierung : démythologisation.

Andeken: souvenir.

Heimat: patrie.

Fûhrer: guide.

Das Deutsche: l'Alémanité.

BIBLIOGRAPHIE,

ABBASSA (Mohammed),

─Les sources de l'amour courtois des troubadours, Paris, éd. Annales du patrimoine, 2008.

ADORNO (W Th.),

—L'art et les arts, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2002.

—Sur Walter Benjamin, trad. Christophe David, Paris, éd. Allia, 1999.

—Kierkegaard, Construction de l'Esthétique, Paris, éd. Payot, 1991.

—Notes sur la littérature, Paris, éd. Payot, 1986.

—Dialectique négative, Paris, éd. Payot, 1978.

—La théorie esthétique, Paris, éd. Kliemsieck, 1970.

— Philosophie de la nouvelle musique, Paris, éd. Gallimard, 1962.

AGACINSKI (Sylviane),

─ Métaphysique des sexes, masculin féminin aux sources du christianisme, Paris, éd. Points-poche, 2007.

—Volume, Philosophies et politiques de l'architecture, Paris, éd.Galilée, 1996.

ARAGON (Louis),

─Le fou d'Elsa, Paris, éd.Gallimard, 1963.

ARENDT (Hanna),

—Walter Benjamin 1892-1940, trad. Agnès Oppenheimer-Faure, Paris, éd. Allia, 2010.

—Martin Heidegger, Lettres et autres documents, 1925-1970, trad. P. David, Paris, éd. Gallimard, 2001.

ARISTOTE,

—Poétique, trad. M. Magnin, Paris, éd. Hachette, Le Livre de Poche, 1990.

—De l'âme, trad. J. Tricot, Paris, éd. J.Vrin, 1982.

—La métaphysique, trad. J. Tricot, Paris, éd. Vrin, 1981.

ARKOUN (Mohammed),

—Humanisme et Islam, combats et propositions, Paris, éd. Vrin, 2005.

AUMONT (Jacques),

—Les images, Paris, éd. Nathan, 1990.

AXELOS (Kostas),

—Héraclite et la philosophie, Paris, éd. Minuit, 1970.

—Arguments d'une recherche Paris, éd. Minuit, 1969.

—Le Jeu du monde, Paris, éd. Minuit, 1969.

—Vers la pensée planétaire, Paris, éd. Minuit, 1964.

BACHELARD (Gaston),

— Nouvel esprit scientifique, Paris, éd. P.U.F, 1999.

—L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, Paris, éd. José. Corti, 1997.

—La psychanalyse du feu, Paris, éd. Folio, 1995.

—La poétique de la rêverie Paris, éd. P.U.F, 1993.

—La terre et les Rêveries du Repos Paris, éd. José corti, 1992.

—L'air et les songes Paris, éd. Le livre de poche, 1992.

—La terre et les Rêveries de la Volonté, essai sur l'imagination des forces, Paris, éd. José Corti, 1948.

BADIOU (Alain),

—L'Hypothèse Communiste, Circonstance 5, Paris, éd. Lignes, 2009.

—Second manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Fayard, 2009.

—L'Antiphilosophie de Wittgenstein, Paris, éd. Nous, 2009.

—Petit Panthéon portatif, Paris, éd. La fabrique, 2008.

—Le concept de modèle Paris, (Ed. Maspero, 1969), Réédition, Syllepse, 2007.

—Le Siècle, Paris, éd. Seuil, 2001.

—La Scène du Deux, in Séminaire, De l'Amour, Paris, éd. Champs/Flammarion, 1999.

—Petit manuel d'inesthétique, Paris, éd. Seuil, L'ordre philosophique, 1998.

—Deleuze ou La clameur de l'être, Paris, éd. Hachette, 1997.

—L'Être et l'évènement, Paris, éd. Seuil, 1988.

—Beckett, l'increvable désir, Paris, éd. Hachette, Paris, 1995.

—Ahmed le subtil, Paris, éd. Actes sud, Paris, 1994.

—Art et Philosophie, « artistes et philosophes éducateurs », Sous direction de Christian Descamps, Centre G. Pompidou, Paris, 1994.

—L'art est-il une connaissance. Que pense le poème? Textes réunis présentés par Roger —Pol- droit, éd. Paris, Le Monde, 1993.

—La politique des poètes, Pourquoi des poètes en temps de détresse, éd. Albin Michel, Paris 1992.

—Manifeste pour la philosophie, Paris, éd. Seuil, 1989.

BALMARY (Marie),

—Le sacrifice interdit: Freud et la Bible, Paris, éd. B. Grasset, 1986.

—L'homme aux statues, Freud et la faute cachée du père Paris, éd. Grasset, 1987.

BARTHES (Roland),

—Eléments de sémiologie, Paris, éd. Denoël/Gonthier, 1965.

—La chambre claire. Note sur la photographie. Paris, éd. Seuil, 1980.

—Sade, Fourier, Loyola, Paris, éd. Seuil, 1971.

—Mythologies, Paris, éd. Seuil Point, 1957.

—Le Plaisir du texte, Paris, éd. Seuil, 1973.

BATAILLE (Georges),

—La part maudite, Paris, éd. Minuit, 1980.

–L'expérience intérieure, Paris, éd. Gallimard, 1978,

—Les larmes d'Eros, Paris, éd. J.J Pauvert, 1971.

BAUDRILLARD (Jean),

—Simulacres et Simulations, Paris, éd. Galilée, 1981.

—L'ange de stuc, Paris, éd. Galilée, 1978.

—La Société de Consommation, Paris, éd. Le Point, Denoël, 1970.

—Le Système des Objets, Les Essais, Paris, éd. Gallimard, 1968.

BEAUFRET (Jean),

—Dialogues avec Heidegger, Volumes 1, 2, 3, Paris, éd. Minuit, 1971.

BEAUGE (Georges) et CLEMENT (J-F.):

—L'image dans le Monde arabe. Extrait de l'Annuaire de l'Afrique du Nord, 1993.CNRS Editions, 1995.

BENJAMIN (Walter),

—Images de la pensée, Trad. Jean François Poirier /Jean Lacoste, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1998.

—Le concept de critique d'Art dans le romantisme allemand, Introduction et traduction de Philippe Lacoué-Labarthe, Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1986.

—L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1936), in: L 'homme, le langage et la culture, Paris, coédition Denoël-Gonthier, 1971.

—Poésie et Révolution, Paris, éd. Denoël, 1970.

BENSAID (Daniel),

—Eloge de la politique profane. Paris, éd. Fayard, 2008.

—La discordance des Temps. Paris, Editions de la Passion, 1995

—Walter Benjamin. La sentinelle Messianique. Paris, éd. Plon, 1990.

BERQUE (Jacques),

—L'Islam au temps du monde, Paris, éd. Actes Sud, 2002.

—Relire le Coran, Paris, éd. Albin-Michel, 1993.

—Normes et valeurs de l'Islam contemporain (avec J-P Charnay,) Paris, éd. Payot, Coll. Payothèque, 1966.

—Les arabes, Paris, éd. Sindbad, 1979.

BLANCHOT (Maurice),

—Ecrits politiques, Paris, éd. Lignes & Manifestes, 2003.

—L'instant de ma mort, Paris, éd. Gallimard, 2002.

—Le livre à venir, Paris, éd. Gallimard, 1959.

—L'espace littéraire. (Particulièrement Annexe 2: « Les deux versions de l'Imaginaire »), Paris, éd. Gallimard, 1955.

—L'arrêt de mort, Paris, éd. Gallimard, 1948.

BENSLAMA (Fethi),

—La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam, Coll. « La psychanalyse prise au mot », dirigée par René Major, Paris, éd. Aubier, 2002.

BENVENISTE (Emile),

—Problèmes de Linguistique Générale, 2 volumes Paris, éd. Gallimard, 1974.

BERGSON (Henri),

—Les deux sources de la morale et de la religion Paris, éd. P.U.F, 1965.

—L'énergie spirituelle, Paris, éd. P.U.F, 1999.

—Le rire : essai sur la signification du comique, Paris, éd. P.U.F, 1997

BESANCON (Alain),

—L'image interdite, Paris, éd. Fayard, 1994.

BOURDIEU (Pierre),

—L'ontologie politique de Heidegger, Paris, éd. Minuit.1998.

—La distinction, Paris, éd. Minuit, 1979.

BUBER (Martin),

—Deux types de foi : foi juive et foi chrétienne, Paris, éd. Cerf, 1991.

—Moïse, Paris, éd. UGE, 1974.

BRIFFAULT (Robert),

—Les Troubadours et le sentiment romanesque, Paris, éd. Chêne ,1945.

CHALUMEAU (Jean Luc),

—Les théories de l'art, Paris, 3 éd. Vuibert, 2002.

CHATEAU (Dominique),

—Epistémologie de l'esthétique, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.

CASTORIADIS (Cornelius),

—L'institution Imaginaire de la société, Paris, éd. Du Seuil, 1975.

—La création humaine. 1, Sujet et vérité dans le monde social-historique, Paris, éd. Du Seuil, 2002.

CHALIAND (Gérard) et BLIN (Arnaud) (dir.),

—Histoire du terrorisme. De l'Antiquité à Al Qaida, Première Partie « Zélotes et Assassins », Paris, éd.Bayard, 2004.CHATELET (François),

—La philosophie des professeurs, Paris, éd. Grasset, 1970.

—Naissance de l'histoire, Paris, éd. Minuit, 1966.

—Platon. Collection Idées, Paris, éd. NRF Gallimard.1965.

CHEBEL (Malek),

—Manifeste pour un Islam des Lumières, Paris, éd. Hachette Littérature, 2004.

—Anthologie du vin et de l'ivresse en Islam, Paris, éd. Du Seuil, 2004.

CLEMENT (Catherine),

—Le roman du Taj Mahal, Paris, éd. Noésis, 1997.

CLEVENOT (Dominique),

—Le monde islamique et l'image, Paris, éd. P.U.F, 2001

—Décors d'islam Paris, éd. Citadelles et Mazenod, 2000.

—L'art islamique, Paris, éd. Scala, 1997.

CHERIF (Mostapha),

—L'Islam et l'Occident: rencontre avec Derrida, Paris, éd. Odile Jacob, 2006.

CHERIF (Taoufik),

—Eléments d'Esthétique Arabo-Islamique, Paris, éd. L'Harmattan, 2005.

CORBIN (Henri),

—Avicenne et le récit visionnaire, Paris, éd. Verdier, 1999.

—Histoire de La Philosophie islamique, Paris, Gallimard, coll. Folios-essais, réed.1994.

—En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques, t.1 et t, II, Paris, Gallimard, coll. »Tel », 1991.

—L'Iran et la Philosophie, Paris, éd. Fayard, 1990.

—Abd ya'qub al –Sijistânî, le dévoilement des choses cachées, trad. Henry Corbin, Verdier, Larasse, 1989.

— « Henry Corbin », ouvrage collectif dirigé par Christian Jambet, Editions de l'Herne, 1981.

—Corps spirituel et terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran shî ite, Paris, éd. Buchet-Chastel, 1979.

—L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî, Paris, éd. Flammarion, 1977.

—Le livre des tablettes, présentation par Henry Corbin. Dans Sohrawardi, L'Archange empourpré. Quinze traités et récits mystiques, traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin, Paris, Fayard, coll. « L'espace intérieur », 1976.

—En Islam iranien, Tome III, Paris, éd. Gallimard, 1972.

—L'Homme de lumière dans le soufisme iranien, Paris, éd. Présence, 1971.

—Abû'l-Haitham Jorjânî, Commentaire de la Qasida ismaélienne, texte persan édité avec introduction et esquisse comparative par H.Corbin et Mohîn, Téhéran/Paris, 1955.

CROISIER (Jean Marie),

—Islam et art figuratif, Paris, éd. 1984.

DAFTARY (Farhad),

—Légendes des Assassins, Mythes sur les Ismaéliens, Paris, éd. Jean Vrin2007.

DAGOGNET (François),

—La philosophie de l'image, Paris, éd. Vrin, 1984.

D'AQUIN (Thomas),

—Somme théologique, Ia, Q.16: La vérité et Q.35: L'image, Les éditions du Cerf, 1984. (Cf. Q.84-85: le rôle des images mentales).

DAGORN (René),

—La Geste d'Ismaël, Genève, éd. Librairie Droz, 1981.

DEBORD (Guy),

—La Société du spectacle, Paris, éd. Gallimard.1996.

—Panégyrique, Paris, éd. Gallimard, 1993.

DEBRAY (Régis),

—Voyage d'un candide en Terre sainte, Paris, éd. Du Seuil, 2008.

—Vie et mort de l'image, Paris, éd. Gallimard, 1992.

De FOUCHECOUR,

—La Description de la nature dans la poésie lyrique persane du XIème siècle, éd. Klincksieck, 1969.

DELEUZE (Gilles),

—Francis Bacon, Logique de la sensation, Paris, éd. Du Seuil, 2002.

—Cinéma 2, L'image-temps, Paris, éd. Minuit, 1994.

—Critique et Clinique, Paris, éd. Minuit, 1993.

—L'épuisé dans Samuel Beckett, Paris, éd. Minuit, 1992.

—Qu'est-ce que la philosophie? (avec Félix Guattari), Paris, éd. Minuit, 1992.

—Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris, éd. Minuit, 1991.

—Le Pli. Leibniz et le Baroque, Paris, Editions de Minuit, 1988.

—Foucault, Paris, éd. Minuit, 1986.

—Capitalisme et schizophrénie (en collaboration avec Félix Guattari), Tome I L'anti-Oedipe, Paris, éd. Minuit, 1972.

—Capitalisme et schizophrénie, en collaboration avec Félix Guattari, Tome II, Mille

plateaux, Paris, éd. Minuit, 1980.

—Logique du sens, Annexe 1 « Platon et le simulacre », Paris, éd. Minuit, 1967.

—Présentation de Sacher-Masoch, Paris, éd. Minuit, 1967.

—La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés, Paris, éd. P.U.F, 1963.

—Nietzsche, Paris, éd. PUF, 1965.

—Nietzsche et la philosophie, Paris, éd. P.U.F, 1962.

DERRIDA (Jacques),

—Le toucher, avec Jean-Luc Nancy, Paris, éd. Galilée, 2000.

—Tourner les mots. Au bord d'un film, avec Safaa Fathy, Paris, éd. Arté/Galilée, 2000.

—De quoi demain…Dialogue avec Elizabeth Roudinesco, Paris, éd. Galilée 2001.

—Psyché, Inventions de l'autre II, Paris, éd. Galilée, 2003.

—Chaque fois unique la fin du monde, Paris, éd. Galilée, 2006.

—Ulysse grammophone. Deux mots pour Joyce, Paris, éd., Galilée, 1987.

—Le Facteur de la Vérité, in Les Cartes Postales, Paris, éd. Aubier Flammarion, 1980.

—La différance, in L'écriture et la différence, Paris, éd. Le Seuil, 1967.

—Glas, Paris, éd. Denoël - Gonthier, 2 volumes, 1974.

—Autobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre, Paris, éd. Galilée, 1984.

—Schibboleth. Pour Paul Celan, Paris, éd. Galilée, 1986.

—De l'esprit. Heidegger et la question, Paris, éd., Galilée, 1987.

—Psyché. Inventions de l'autre, Paris, éd, Galilée, 1987.

—Donner le temps I. La fausse monnaie, Paris, éd. Galilée, 1991.

—Points de suspension, Paris, éd. Entretiens, 1992.

—Sauf le nom, Paris, éd. Galilée, 1993.

—Khôra, Paris, éd. Galilée, 1993.

—Mal d'archives, Paris, éd. Galilée, 1995.

—Apories, Paris, éd. Galilée, 1996.

—Le monolinguisme de l'autre, Paris, éd. Galilée, 1996.

—Echographies, Paris, éd. Galilée, 1996.

—Adieu à Emmanuel Levinas, Paris, éd. Galilée, 1997.

—Demeure Maurice Blanchot, Paris, éd. Galilée, 1998.

—L'animal que donc je suis, Paris, éd. Galilée, 1999.

—Donner la mort, Paris, éd. Galilée, 1999.

Chez d'autres éditeurs:

—De la grammatologie, Paris, éd. Minuit, 1967.

—La Dissémination, Paris, éd. Seuil, 1972.

—Marges de la philosophie, Paris, éd. Minuit, 1972.

—Positions, Paris, éd. Minuit, 1972.

—Economimésis, in Mimésis, Paris, éd. Aubier-Flammarion, 1975.

—Heidegger et la question, Paris, éd. Flammarion, 1990.

—Eperons, Les styles de Nietzche, Paris, éd. Flammarion, 1978.

—La Vérité en peinture, Paris, éd. Flammarion, 1978.

—La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà, Paris, éd. Aubier Flammarion, 1980

—L'autre cap, Paris, éd. Minuit, 1991.

—Circonfession, in Jacques Derrida avec Geoffroy Bennington, Paris, éd. Seuil, 1991.

—Un témoignage donné…in: Questions au judaïsme. Entretiens avec E. Weber, éd. Desclée de Brouwer, 1996.

—De l'hospitalité, Paris, éd. Calmann- Lévy, 1997.

—La contre-allée, avec Catherine Malabou, Paris, éd. Louis Vitton, 1999.

DIXSAUT (Monique),

—Platon et la question de la pensée, Paris, éd .Vrin, 2000.

—Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon, Paris, éd.Vrin, 2001.

—La foulure du plaisir, sur le Philèbe de Platon, Paris, éd. Vrin, 1999.

DUCHAMP (Marcel),

—Marchand de sel, Paris, éd. Le Terrain vague, 1959.

—DUFRENNE (Mikael),

—Esthétique et philosophie, Paris, éd. Klincksieck, 1988.

—Pour l'Homme, Paris, éd. Klincksieck, 1968.

—La poétique, Paris, éd. P.U.F, 1963.

DURAND (Gilbert),

—Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, éd. Duodi, 1992.

ELIADE (Mircea),

—Le mythe de l'Eternel Retour, trad. J. Gouillard /J.Soucasse.Coll. Idées, Paris, éd. Gallimard, 1997.

FAYE (Jean-Pierre),

—Le Piège, la philosophie heideggérienne et le nazisme, Paris, éd. Balland, 1994.

FLEURY (Cynthia),

—Dialoguer avec l'Orient Paris, éd. PUF, coll. Intervention philosophique, 2003.

—Coordonné imagination, imaginaire, imaginal, Paris, éd. P.U.F.2006.

—Métaphysique de l'imagination, Paris, éd. D'Ecarts, 2001.

FOUCAULT (Michel),

—Ceci n'est pas une pipe, in Dits et Ecrits, Paris, Gallimard, 1994.

—L'ordre du discours, Gallimard, Paris, 1971.

—Naissance de la Clinique, Paris, éd. P.U.F, 1963.

—Les Mots et les choses, Paris, éd. Gallimard, 1967

—L'archéologie du savoir, Paris, éd. Gallimard, 1969.

—Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, éd. Gallimard, 2003.

—Le pouvoir psychiatrique, Paris, éd. Gallimard/Seuil, 2003.

—Dits et non-dits, Paris, éd. Gallimard, 1994, 4 volumes.

—Histoire de la sexualité, Paris, éd. Gallimard, 1994.

—T.1La volonté de savoir (1976)

—T.2Le souci de soi (1984).

FOURIER (Charles),

—Le Nouveau Monde Amoureux, Paris, éd. Anthropos, 1963.

—L'attraction passionnée. Introduction de René Schérer, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1965.

FRANCASTEL (Pierre),

—La Figure et le lieu, un système de significations, le Quattrocento, Paris, éd. Bibliothèque des Idées, Gallimard, 1960.

—Peinture et société. Naissance et renaissance d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme, Paris, éd. Gallimard/Idées n°4, 1965.

FREUD (Sigmund),

—Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, Paris, éd. Gallimard, 1949.

—L'interprétation des Rêves, Paris, éd. P.U.F, 1987.

—Moïse et le monothéisme, Paris, éd. Gallimard, 1986.

—Essais de psychanalyse appliquée, « L'inquiétante étrangeté », Paris, éd. Gallimard, 1971.

—Au-delà du Principe de Plaisir, Paris, éd. Payot, 1968.

—Malaise dans la civilisation, Paris, éd. P.U.F, 1971.

—L'avenir d'une illusion, Paris, éd. P.U.F, 1983.

GANDILLAC (Maurice De),

—La Sagesse de Plotin, Paris, éd. Vrin, 1953.

GENETTE (Gérard),

—Figures 3, Paris, éd. Seuil, 1977.

—Figures 2, Paris, éd. Seuil, 1972.

—Figures 1, Paris, éd. Seuil, 1969.

GILSON (Etienne),

—Jean Duns Scot, Introduction à ses positions fondamentales, Paris, éd. Vrin, 1952.

—Avicenne et le point de départ de Jean Duns Scot, Paris, rééd. Vrin, 1981

GIRARD (René),
—La violence et le Sacré. Études sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien, Paris, éd.Grasset, 1972.
—Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, éd. Grasset, 1961.
—Le bouc émissaire, Paris, éd. Grasset, 1982.
—Celui par qui le scandale arrive, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2001.
GOLDMANN (Lucien),
—Recherches dialectiques, Paris, éd. Gallimard, 1959.
—Le Dieu caché. Paris, éd. Gallimard, 1956.
GOLDSCHMIDT (Victor),
—Platonisme et pensée contemporaine. Edition Montaigne, Paris, 1999.
GOUX (Jean-Jacques),
—Les Iconoclastes, Paris, éd. Seuil, 1978.
GRABAR (Oleg),
—La peinture persane, Paris, éd. PUF, 1999.
—Penser l'art islamique, Paris, éd. Albin Michel, 1996.
—La formation de l'Art Islamique, Paris, éd. Flammarion, 1987.
HAAR (Michel. Dir),
Martin Heidegger, Paris, éd. L'Herne, 1983.
HADOT (Pierre),
—Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin, Nouvelle Revue de Psychanalyse, t.XIII, 1976.
HEGEL (G.W.F),
—Esthétique, trad. S. Jankélévitch, Paris, éd. Aubier, 1965.
—Encyclopédie des sciences philosophiques, trad. M. De Gandillac, Paris, éd.Gallimard, 1990.
—Phénoménologie de l'Esprit. Trad. Jean Hyppolite, Paris, éd. Aubier, 1939.
—La Raison dans l'Histoire. Trad. Kostos Papaioannou, éd. Union Générale d'Edition, 1979.
HEIDEGGER (Martin),
—"Ma chère petite âme", Lettres à sa femme Elfrid (1915-1970), Editions du Seuil, 2007, pour la traduction allemande et le texte de Barbara Cassin et Alain Badiou.
—Qu'appelle-t-on penser? Trad. A. Becker et G. Granel, Paris, éd.P.U.F, 1959.
—Achèvement de la métaphysique et poésie, éd. NRF Gallimard, 2005.

—Kant et le problème de la métaphysique, introduction et traduction de l'allemand par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel, Paris, éd. Gallimard, 1953.

—Schelling. Le traité de 1809 sur l'essence de la liberté humaine, trad ; Jean-François Courtine, Paris, éd. Gallimard, 1977.

—Être et Temps. Traduit de l'allemand par François Vezin ; d'après les travaux de Rudolf Boehm, Alphonse de Waelhens, Jean Lauxerois. Paris, éd.Gallimard, 1986.

—Lettre sur l'Humanisme, Paris, éd. Aubier-Montaigne, 1947.

—De l'essence de la Vérité, Paris, éd.Gallimard, 1930.

—Introduction à la métaphysique, trad. G. Kahn, Paris, Paris, éd.Gallimard, 1967.

—Le principe de raison, trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1962, trad ; Henry Corbin, Paris, éd.Gallimard, 1968.

—Questions I : Qu'est-ce-que la métaphysique ?, trad ; Henry Corbin (cours du 14 Juillet 1929 à Fribourg).

—Questions II: Qu'est-ce-que la philosophie? Trad; Kostas Axelos et Jean Beaufret, Paris, éd.Gallimard, 1957. Réed. Coll. Tel, Gallimard. 1990

—Questions III, Le chemin de campagne; L'expérience de la pensée trad; A. Préau, Paris, éd.Gallimard, 1966.

—Questions IV Temps et être; La fin de la philosophie et la tâche de la pensée, trad ; Jean Beaufret, Paris, éd. Gallimard, 1976, réed. Coll. « Tel », 1980.

—Acheminement vers la parole, trad. Jean Beaufret, François Févier etW.Brockheimer, Paris, éd.Gallimard, 1976.

—Les Hymnes de Hölderlin, Germanie et « Le Rhin », trad. F. Fédier, Paris, éd.Gallimard. 1988.

Chemins qui ne mènent nulle part, trad. V. Brokmeier, Paris, éd. Gallimard, 1986.

—Approche de Hölderlin, trad. Henry Corbin, François Fédier, Michel Deguy, Paris, éd. Gallimard, 1974.

—De l'origine de l'œuvre d'art, trad. E. Martineau, Paris, Authentica (hors-commerce), 1987.

—Œuvres, Section II, cours 1923-1944, (Dir. Jean-François Courtine), Paris, éd.Gallimard, 1989.

—Les conférences de Kassel, Paris, éd. Vrin, 2003.

—Essais et conférences, trad. A. Préau, Paris, éd. Gallimard, 1958.

—L'auto-affirmation de l'université allemande, trad. Gérard Granel, Toulouse, TER, 1987.

—Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot, trad. F. Gaboriau, Paris, éd.Gallimard, 1970.

—Nietzsche, TomeI et TomeII, trad; Pierre Klossowski, Paris, éd. Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1971.

HUME (David),

—Enquête sur l'entendement humain, trad. Préface et notes d'André Leroy, Paris, éd. Aubier, Paris 1972.

—Traité de la nature humaine, essai pour introduire la méthode expérimentale dans les sujets moraux, trad. André Leroy, éd. Aubier, Paris, 1973.

JACOB (François),

—Le jeu des possibles, Paris, éd. Fayard, 1981.

JAMBET (Christian),

—Mort et résurrection en Islam, L'au-delà selon Mullâ Sadrâ, Paris, éd. Verdier, 2008

—L'Acte d'exister. La philosophie de la révélation chez Mollâ Sadrâ, Paris, éd. Fayard, 2002.

—La Résurrection d'Alamût ; Les formes de la liberté dans le shiisme ismaélien, Paris, éd. Verdier, 1990.

—La Logique des Orientaux. Henry Corbin ou la science des formes, Paris, éd. Seuil coll. «L'ordre philosophique », 1983.

—Le Monde, en collaboration avec Guy Lardreau, Paris, éd.Grasset, 1978.

—L'Ange, en collaboration avec Guy Lardreau, Paris, éd. Grasset, 1976.

—Apologie de Platon, Paris, éd. Grasset, 1976.

JIMENEZ (M),

—Adorno: art, idéologie et théorie de l'art, Paris, éd. UGE, 1973.

JUNG (Carl Gustav) & KERENYI (Charles),

—Essai sur la Mythologie, Bibliothèque, Paris, éd. Payot, 1965.

KANT (Emmanuel),

—Critique du jugement, traduction J. Gibelin, Paris, éd. Vrin, 1931.

—Qu'est ce que s'orienter dans la pensée trad. Alexis Philonenko Paris, éd., Vrin.1993.

—Critique de la raison pure, éd, publ, sous la direction Ferdinand Alquié. Paris, éd. Gallimard, 1990

—Critique de la raison pratique, sous la direction F. Alquié, trad. Luc Ferry et Wissman, Paris, éd. Gallimard, 1989.

KATISMANIS (Kyriakos),

—Etude sur le rapport entre le beau et le bien chez Platon, Thèse la Sorbonne, Juin1974.

KHATIBI (Abdelkébir),

—Avec SijelmassI (M), L'art calligraphique de l'islam, Paris, éd. Gallimard, 1994.

—Jacques Derrida, en effet, Paris, éd. Galilée, 2008.

—Le monolinguisme de l'autre. Avec Jacques Derrida, Paris, éd., Galilée, 1994.

—Le roman maghrébin, Paris, éd. Maspero, 1969.

—Essais I, II, III, Paris, éd. La Découverte, 2008.

—La blessure du nom propre, Paris, éd. Denoël, 1986.

KHAYYAM (Omar),

—Quatrains, traduit par J-B Nicolas, Paris, éd. Jean Maisonneuve, 1981.

KOFMAN (Sarah),

—Explosions 2 Les enfants de Nietzsche, Paris, éd. Galilée, 1995.

—L'imposture de la beauté, Paris, éd. Galilée, 1995

—Explosions1 : De l' « ecce homo » de Nietzsche, Paris, éd. Galilée, 1992.

—Nietzsche et la Scène philosophique, Paris, éd. Galilée, 1986.

—L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne, Paris, éd.Payot, 1970. 3ème éd., Galilée, 1985.

—Mélancolie de l'art, Paris, éd. Galilée, 1985.

—Nietzsche et la métaphore, Paris, éd. Galilée, 1983.

KOYRE (Alexandre),

—Etudes d'histoire de la pensée philosophique, Paris, éd. Coll.TEL Gallimard, 1973.

—Mystiques, Spirituels, alchimistes du XVIe siècle, Paris, éd. Gallimard, 1971.

KRISTEVA (Julia),

—Thérèse mon amour, Paris, éd. Fayard Mars, 2008.

—Etrangers à nous-mêmes, Paris, éd. Fayard, 1988.

—Le Féminin et le Sacré, avec Catherine Clément, Paris, éd. Stock, 1998.

—L'avenir d'une révolte, Paris, éd. Calmann-Lévy, 1998.

—Histoires d'amour, Paris, éd. Denoël, 1983.

—Sens et non-sens de la révolte, Paris, éd. Fayard, 1996.

—Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse, Paris, éd. Seuil, 1969.

LACAN (Jacques),

—Séminaire « Le Non du Père » Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel, Paris, éd. Seuil 2005.

—Les Ecrits, Paris, éd. Seuil, 1966.

—Séminaire sur « La lettre volée » (1955)

—Le mythe individuel du névrosé (1953).

—Encore. Le séminaire, Livre XX, Paris, éd. Seuil, 1975.

—Le Séminaire, Livre XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris,

éd. Seuil, 1973.

—Le Séminaire. Livre VII: L'éthique de la psychanalyse, Paris, éd. Seuil, 1986

LACOUE-LABARTHE (Philippe),

—La Vraie Semblance, Paris, éd. Galilée, 2008.

—Heidegger, La politique du poème, Paris, éd. Galilée, 2002.

Le mythe nazi. (Avec Jean- Luc Nancy), Paris, éd. Galilée, L'aube, 1991.

—L'Imitation des Modernes, La fiction du politique, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1988.

—L'Imitation des Moderne: Typographies 2, Paris, éd.Galilée.1985

—Le titre de la lettre (avec Jean-Luc Nancy), Paris, éd.Galilée, 1973.

LANGER (S.K),

—Feeling and Form, NewYork, Charles Scribner's ons, 1953.

LE BOT (Marc),

—Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives (1900-1925), Paris, éd. Klincksieck, 1968.

LECOURT (Dominique),

—Bachelard ou le jour et la nuit (Un essai de matérialisme dialectique), Paris, éd. Bernard Grasset, 1974.

—L'épistémologie critique de Gaston Bachelard. (Avant-propos de Georges Canguil-hem), Paris, éd. Vrin, 1969.

LE GOFF (J),

—L'imaginaire médiéval, Paris, éd.Gallimard, 1985.

LEFEBVRE (Henri),

—L'idéologie structuraliste, Paris, éd. Seuil, Coll. Points, 1975.

—Nietzsche, Paris, éd. Syllepse, 2001.

—Contributions à l'esthétique, Paris, Editions Sociales, 1954.

—Métaphilosophie, Paris, Collection Arguments, éd. De Minuit, 1969.

—Introduction à la modernité. Préludes, Paris, éd. Coll. Arguments, Minuit, 1972.

—Critique de la vie quotidienne, Paris, éd. L'Arche, 198O.

LEVI (Benny),

—Le logos et la lettre. Philon d'Alexandrie en regard des pharisiens, Paris, éd. Verdier, 1988.

LEVINAS (Emmanuel),

—En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, Paris, éd. Vrin, 2001.

—Entre nous. Essai sur le penser-à l'autre, Paris, éd. B. Grasset, 1991.

—Sur le Pardon, Paris, éd. Grasset, 1967.

—Totalité et infini. Essai sur l'extériorité, Paris, éd. Librairie Française, 1990.

LEVI-STRAUSS (Claude),

—L'identité. Quadrige, Paris, éd. P.U.F, 1977.

—L'Homme Nu, Paris, éd. Plon, 1971.

—La pensée sauvage, Paris, éd. Plon, 1962.

LEWIS (Bernard),

—Les Assassins, terrorisme et politique dans l'islam médiéval. Préface de Maxime Rodinson, Bruxelles, Editions Complexe, 1984 et 2001.

LÖWY (Michael),

—Sociologies et religion, Paris, éd. P.U.F, 2006.

—Rédemption et Utopie, Paris, éd. Sandre, 2009.

—Walter Benjamin : avertissement d'incendie, Paris, éd. P.U.F, 2001.

LYOTARD (Jean-François),

—La chambre sourde, Paris, éd. Galilée, 1998.

—Signé Malraux, Paris, éd. Grasset, 1996.

—Moralités postmodernes, Paris, éd. Galilée, 1993.

—Leçons sur l'analytique du sublime, Paris, éd. Galilée, 1991.

—L'inhumain, Paris, éd. Galilée, 1988.

—Le Différend, Paris, Editions de Minuit, 1983.

—Discours, figure, Paris, éd. Klincksieck 1971.

—Heidegger et « les juifs », Paris, éd.Galilée, 1988.

MAALOUF (Amin),

—Léon l'Africain, Paris, éd. Livre de Poche. 2007.

—Samarcande, Paris, éd. J.C. Lattès, 1988.

MALRAUX (André),

—Le Musée Imaginaire, Paris, éd. Gallimard, 1999.

—Le Surnaturel, Paris, éd. Gallimard, 1977.

MARCUSE (Herbert),

—La dimension esthétique, Paris, éd. Du Seuil, 1979.

—L'ontologie de Hegel et la théorie de l'historicité, Paris, éd. Coll. Arguments, 1972.

—Culture et société. Coll. Arguments, Paris, éd. Minuit, 1970.

—Eros et civilisation. Contribution à Freud, Paris, éd. Minuit, Collection Arguments, 1963.

—Vers la libération Au delà de l'homme unidimensionnel, Paris, éd. Coll. Arguments, Minuit, 1969.

—La fin de l'Utopi, Paris, éd. Seuil, 1969.

—Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale, Paris, éd. Coll. Arguments, Minuit, 1968.

MARIN (Louis),

—Pascal et Port-Royal. Collège International de Philosophie, Paris, éd. P.U.F, 1997.

—Des pouvoirs de l'image: Gloses, Paris, éd. Du Seuil, 1993.

MARION(Jean-Luc),

— L'idole et la distance, Paris, éd. Grasset, 1977.

MARITAIN(Jacques),

—Art et scolastique, Œ.Complètes I, Editions Saint-Paul, Paris/ Editions universitaires, Fribourg Suisse, 1985.

MASSIGNON (Louis),

—La Passion de Hallâj. Martyr mystique de l'Islam. Volumes I, II, III, IV. Collection Bibliothèque des Idées. Paris, Editions Gallimard, 1975.

—Parole donnée, Précédé d'Entretiens avec Vincent -Mansour Monteil, Paris, éd. Seuil, 1983.

—Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Paris, éd. Vrin, 1954.

—Les méthodes de réalisations artistiques. Syrie, 1921.

MEDWEB (Abdelwahab),

—Contre-prêches, Paris, éd. Seuil, 2006.

—L'exil occidental, Paris, éd. Albin Michel, 2005.

MERLEAU-PONTY (Maurice),

—Le visible et l'invisible, Paris, éd. Gallimard, 1979.

—L'Œil et l'esprit, Paris, éd. Folio-essais Gallimard, 1964.

MOLLA SADRÂ (Shirazî),

—Se rendre immortel, suivi du Traité de la Révélation, traduit de l'arabe, avec introduction et commentaires de Christian Jambet, Paris, éd. Fata Morgana, 2000.

MORIN (Edgar),

—L'humanité de l'humanité. L'identité humaine, Paris, éd. Seuil, 2001.

—L'esprit du temps, Paris, LGF, coll. « Biblio-Essais », 1983.

—Le cinéma ou l'Homme imaginaire, Paris, éd. de Minuit, 1956, nouvelle édition, 1978.

—Le paradigme perdu de la nature humaine, Paris, éd. Seuil, 1973.

—Les stars, Paris, éd. Seuil, 1972.

MIRCEA (Eliade),

—Le Mythe de l'Eternel RetourParis, éd. Gallimard, 1969.

NAEF (Sylvia),

—L'expression iconographique de l'authenticité (asâla) dans la peinture arabe moderne, Paris, éd. CNRS, 1995.

—Y a-t-il une question de l'image en Islam? Paris, éd. Téraèdre, 2004.

—A la recherche d'une modernité arabe, L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak. Genève, Slatkine, 1996.

—L'art de l'écriture arabe, Passé et présent, Genève, Slatkine, 1992

NANCY (Jean-Luc),

—Jacques Derrida, à plus d'un titre Paris, éd. Galilée, 2007.

—La déclosion (Déconstruction du Christianisme, 1), Paris, éd. Galilée, 2005.

—Noli me tangere, Paris, éd. Bayard, 2003.

—La création du monde ou la mondialisation, Paris, éd. Galilée, 2002.

—L' « il y a» du rapport sexuel, Paris, éd. Galilée, 2001.

—Visitation (de la peinture chrétienne), Paris, éd. Galilée, 2001.

—L'intrus, Paris, éd. Galilée, 2000.

—Une Pensé finie, Paris, éd. Galilée, 1991.

—Les Muses, Paris, éd. Galilée, 1991.

NIETZSCHE (Friedrich),

—Le Gai savoir, trad, Patrick Wotling, Paris, éd. GF Flammarion, 2007.

—L'Antéchrist, trad, Eric Blondel, Paris, éd. GF Flammarion, 1996.

—Ainsi parlait Zarathoustra, trad, Geneviève Bianquis, Paris, éd.GF Flammarion, 1996.

—La Volonté de Puissance, trad, Geneviève Bianquis, Paris, éd. Gallimard, 1995.

—La généalogie de la morale, Paris, éd.GF Flammarion, Septembre 1996.

—Ouvres / Friedrich Nietzsche, Paris, éd. dir. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, éd. Rober Laffont, 1993.

—Ecce homo, trad, Eric Blondel, Paris, éd. GF Flammarion, 1992.

—Fragments posthumes, 1874-1876, Trad. P. Lacoué-Labarthe et J.L Nancy, Paris, éd. Gallimard, 1988.

—Le Crépuscule des Idoles, suivi de Le Cas Wagner, trad, Henry Albert, Paris, éd. GF

Flammarion, 1985.

—La naissance de la tragédie, trad. P. Lacoue-Labarthe, Gallimard, Paris, 1977.

—Humain, trop humain: un livre pour esprits libres: [suivi de]; Fragments posthumes : 1876-1879 / Friedrich Nietzche ; trad. Robert Rovini, Paris, éd. Gallimard, 1968.

—Par delà le Bien et le Mal, trad. Geneviève Bianquis, Paris, éd. Aubier-Montaigne 1951.

PANOFSKI (Edwin),

—Essais d'Iconologie, Paris, éd. Gallimard, 1967.

PICABIA (Francis),

—Ecrits, Paris, éd. Belfond, 1973.

PAPADOPOULO (Alexandre),

—Le Mihrab, éd. Leyde, Paris, 1988.

—L'islam et l'art musulman, Paris, 1976.

—Esthétique de l'art musulman : Thèse dirigée par Etienne Souriau à l'Université de Paris I et soutenue le 5 Juin 1971. Lille : Service de reproduction des thèses de l'université, 1972.

PHILONENKO (Alexis),

—Leçons Platoniciennes; essais, Paris, éd. Belles Lettres, 1997.

PLATON.

—La République, Paris, éd. Folio/essais Gallimard, 1993.

—Œuvres complètes, tome I, II, III, IV. Traduction Léon Robin, Paris, Société d'Edition Les Belles-lettres, 1949.

PLOTIN,

—Ennéades, Paris, éd. Guillaume Budé, 1961.

RANCIERE (Jacques),

—Malaise dans l'esthétique, Paris, éd. Galilée, 2004.

—L'inconscient esthétique, Paris, éd. Galilée, 2001.

REVAULT D'ALLONES (Olivier),

—La création artistique et les promesses de la liberté. Service de reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1975.

—Le Sacrifice d'Abraham, Paris, éd. Désclée de Brower, 2002.

RICOEUR (Paul),

—Histoire et vérité, Paris, éd. Seuil, 2001.

—De l'Interprétation, Paris, éd. Seuil, 1980.

Temps et Récit, Paris, éd. Seuil, 1985.

—Le Conflits des interprétations, Paris, éd. Seuil, 1969.

RODINSON (Maxime),

—Mahomet, Paris, éd. Seuil, Coll. Points, 1979.

—Islam et Capitalisme, Paris, éd. Le Seuil, 1966.

—Marxisme et monde musulman, Paris, éd. Seuil, 1972.

RÛMÎ (Mawlânâ Djallâl Od-Dîn Rûmî),

—Soleil du Réel, Poèmes de l'Amour Mystique, Paris, éd. Imprimerie Nationale, 1999.

—Le Livre du Dedan, Paris, éd. Albin Michel, 1997.

—Le Livre de Chams de Tabriz cent poèmes, Paris, éd. Gallimard, 1993.

—Odes Mystiques. Éditions UNESCO- Éditions Le Seuil, 1973.

SAID (Edward),

—L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, Paris, éd. Seuil, 1980.

SAMI (Ali),

—L'espace imaginaire, Paris, éd. Gallimard, 1974.

SARTRE (Jean-Paul),

—L'Être et le Néant, Paris, éd. Gallimard, 1943. Rééd.1976.

—L'Imaginaire, Editions Gallimard, Paris, 1940. Rééd, 1967.

—Critique de la raison dialectique, tome I, Paris, éd. Gallimard, 1960.

—Saint-Genet, comédien et martyr, Paris, éd. Gallimard, 1952.

—Esquisse d'une théorie des émotions, Paris, éd. LGF-Livre de Poche, 2000.

—La Nausée, Paris, éd, Gallimard, 1972.

—L'imagination, Paris, éd. P.U.F, 2003.

SCHAPIRO (Meyer),

—Les mots et les images: sémiotique du langage visuel; trad. Pierre Alferi, Paris, éd. Macula, 2000.

—Muscipula Diaboli, in « Symboles de la renaissance », recueil collectif publié par Daniel Arasse aux Presses de l'Ecole Normale supérieure, Paris, 1976.

—Vincent Van Gogh, trad.Marie –Paule Leymarie. Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1954.

SCHELLING (F.W),

—Philosophie de l'art, Paris, éd. Jérôme Million, 1999.

SCHERER (René),

—Enfantines, Paris, éd. Anthropos, 2003.

—Hospitalités, Anthropos, Paris, éd. Economica, 2000.

—Charles Fourier. L'attraction passionnée, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1967.

SCHILLER (Friedrich),

—Lettre sur l'éducation esthétique de l'homme, Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1943.

SCHUHL (Pierre Maxime),

—Etudes platoniciennes, Paris, éd. P.U.F, 1960.

—Platon et l'art de son temps, Paris, éd. P.U.F, 1952.

SERRES (Michel),

—Le mal propre: polluer pour s'approprier, Paris, éd. Le Pommier, 2008.

—Statues, Paris, éd. Garnier Flammarion, 1989.

—Esthétiques sur Carpaccio, Paris, Editions Herman, 1982.

SOLLERS (Philippe),

—Nietzsche, Paris, éd. Gallimard, 2006.

—La divine comédie, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2003.

SOHRAVARDI (Yahya ibn Habas Sihab al-Din al-),

—L'archange empourpré, Paris, éd. Verdier, 2003.

—Le livre de la sagesse orientale. Introduction de Christian Jambet, éd. Verdier, coll. » « Islam spirituel », Paris, 1986

SOURIAU (Etienne).

—Vocabulaire d'esthétique, Paris, éd. P.U.F, 2004.

—La Correspondance des Arts, Paris, éd. Flammarion, 1995.

—Les différents modes d'existence, Paris, éd. P.U.F, 1943.

—L'avenir de l'esthétique: essaie sur l'objet d'une science naissante, éd. Librairie Félix Alcan, Paris, 1929.

TAPIES (Antoni),

—L'Art contre l'Esthétique, Paris, éd. Galilée, 2005.

VERNANT (Jean-Pierre),

—Religions, histoires, raisons, Paris, éd. Petite Collection Maspero, 1979.

—Mythe et pensée chez les grecs, Paris, éd Maspero, 1967.

VIRILIO (Paul),

—Esthétique de la disparition, Paris, éd. Balland, 1980.

TALBOTRICE (David),

—L'art de l'islam, trad. Denis Armand, Paris, éd. Flammarion, Paris, 1997.

TEYSSEDRE (Bernard),

—Naissance du diable, Paris, éd. Albin Michel, 1985

—L'histoire de l'art vue du Grand siècle, Paris, éd. Julliard, 1965.

—L'Esthétique de Hegel, Paris, éd P.U.F, 1960.

TITUS (Burckhardt),

—L'art de l'Islam, langage et signification, Paris, éd. Sindbad, 1985.

ECO Umberto,

— Le Signe, Paris, Livre de poche, 1988.

—Sémiotique et philosophie du langage Paris, 2ème éd .PUF, 1993.

—La guerre du faux, Paris, Livre de Poche, 1985.

VALERY (Paul),

—Variétés, 3, 4, Paris, éd. Gallimard, 2002.

—Variétés 1, 2, Paris, éd. Gallimard, 1998.

—Degas, Danse, Dessins, Paris, éd. Gallimard, 1965.

—Ecrits divers sur Stéphane Mallarmé, Paris, éd. N.R.F, 1950.

VINCI (Léonard de),

—Carnets, Paris, éd. Gallimard, 1951.

*Revues,

—*Contretemps, numéro quinze, Janvier 2006, Article d'Ian H.Birshall : Prolégomènes aux controverses sur Heidegger.*

—*Rue Descartes. Collège International de Philosophie n°11, Penser en Nietzsche. Revue publiée avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, éd. Albin Michel, 1994.*

—*Rue Descartes. Collège International de Philosophie n°5-6 De la Vérité. Pragmatisme, historicisme et relativisme, Paris, éd. Albin Michel, Novembre, 1992.*

—*Revue Alea N° 5, Paris, éd. Christian Bourgeois, 1984.*

— *Revue Critique n°306, Novembre.1972.*

—*Poétique revue de théorie et d'analyse littéraires n°7, Paris, éd. Du Seuil, 1971.*

—*Revue Tel Quel n°38, été 1969.*

—*Journal Communiste Action de Décembre 1944.*

—*Revue des Cahiers de l'Athenaum, Iéna, 1801-1804.*

*Bibliographie électronique,

—*Calligraphie persane site : http://www.teheran.ir*

—*Illustrations et arts plastiques site Quantara: http://www.qantara-ed.org*

—*Revue électronique d'esthétique: http://www.r-f-e.net*

—*Entretiens et Séminaires:*

http://www.peuples.net/_9action-selon-Alain-Badiou

http://www.entretemps.asso.fr/Badiou/conferences.htm

http://www.moncelon.com

http://www.item.ens.fr/index.php?id=223414

http://www.europe-solidaire.org/spip.php?page=auteur&idauteur=47

Problématiques de l'image. (In)esthétique des arts de l'Islam ?

« Image » ?

Avec un point d'interrogation et des guillemets, sur l'ontologie impossible de l'image en tant qu'*image,* celle -ci se révèlera *inexistante. On* remarquera que le champ lexical de l'image n'a pas pu se trouver subsumé ni résumé sous un seul concept ni épuiser les multiples acceptions de son terme multivoque. Notre quête de la vérité de l'image se renverse en une mise en question de l'image même de la vérité, au sens grec de l'*aléthéia,* au profit de la vrai(e) semblance mise en scène par la déconstruction mimétique de Philippe Lacoue-Labarthe, ou, dans un sens différent de la dé-suturation, du montage de la semblance chez Alain Badiou.

C'est donc à un parachèvement de la théorie heideggérienne de l'image, pour qui il n'y a pas d'ontologie des images, qui ne soit marquée par le deuil et le masque mortuaire sculpté du visage de Pascal, que se présente les traits de l'Imaginal (‘alam -al-Mithâl).

L'imaginal radical des mystiques orientaux permettrait–t-il de résoudre certaines des difficultés ou même des impasses devant lesquelles l'horizon métaphysique *historial* des occidentaux, défini comme onto-théo-téléo-logique dans les écrits de Jacques Derrida, vient achopper, vivant de sa crise permanente ? L'orient offre-t-il pour autant un supplément d'âme ou de forme à ce qui agonise dans l'occident, miroir en creux de l'orient en *jeu* ? Serions-nous réduits à restreindre notre champ d'investigation à un effet extérieur des sens et de la beauté qui nous déporterait en dehors du sentiment esthétique ? La poésie persane dit –elle ce deuil de l'amour comme accès à l'amour infini dont dieu s'aime (dans /et) par toutes les belles formes ?

Les mots-clefs : image, imaginal, mimésis, re-présentation, vérité, esthétique, (in)esthétique, jeu, transcendantal, historial, différance, dé-construction, dé-suturation.

Abstract in English:

We tried to follow the different sets of *mimésis* and the image in their various changes, in order to find a possible uniqueness of the concept of image. However, it seems to us that the human being had intended to do only the multiplicities of single images that do not allow themselves to subsume under a unique concept. The history of the philosophy progressed by the metaphysics of various occidental discourses, is both summarized and increased by Heidegger**'s** thoughts. His reading of the transcendental imagination by Kant brought up the concept of the creative imagination called "*imaginal*", in the whole history of the "western" philosophy, culminating with Heidegger, the image, the imagination and the imaginary can not allow conceiving an ontology of the image, we are now oriented towards the east, to find a supplement of soul and concepts for the metaphysic of images?